JEAN-PAUL SARTRE

MALLARMÉ

La lucidez y su cara de sombra

ARENA LIBROS

TRADUCCIÓN DE JUAN MANUEL ARAGÜÉS

MALLARMÉ

LA LUCIDEZ Y SU CARA DE SOMBRA

filosofía una vez

Jean-Paul Sartre

MALLARMÉ

LA LUCIDEZ Y SU CARA DE SOMBRA

Traducción de
JUAN MANUEL ARAGUÉS
Revisión de
MARIENNE NEVEU-AGERO

ARENA Libros

Título original:
Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre

© Éditions Gallimard, 1996.
© Arena libros s.l. 2008.
C/ Santa Clara, 10,
28013 - Madrid
Tel.: 91 559 13 71
E-mail: arenalibros@arenalibros.com

http://www.arenalibros.com

Diseño de la colección y de la Portada: Eduardo Estrada.
Portada: Arena Libros

ISBN: 978-84-95897-65-7

Depósito legal: M-59049-2008

Impreso en INFOPRINT
Tels: 91 521 20 09
C/ Dos de Mayo, 5 y 7
28004 - Madrid

La edición de esta obra se beneficia del apoyo del Ministerio Francés de Asuntos Exteriores y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España, en el marco del programa de Participación en la Publicación (P.A.P. «García Lorca»).

ÍNDICE:

Prólogo de Juan Manuel Aragüés 9

PRESENTACIÓN 17

EL COMPROMISO DE MALLARMÉ 21

I. *Los herederos del ateísmo* 23

II. *El elegido* 69

MALLARMÉ (1842-1898) 139

Introducción

Juan Manuel Aragüés

El libro que aquí se presenta, publicado póstumamente en Francia con el título *Mallarmé. La lucidité et sa face d´ombre*, corresponde, en realidad, a dos textos diferentes. En primer lugar, el ensayo inacabado *L´engagement de Mallarmé*, publicado en la revista *Obliques* en 1979 y que responde a un texto escrito en 1952. A continuación, un artículo del mismo año 52, titulado *Mallarmé* y publicado en 1953 por la editorial Mazenod en el tomo III de *Escritores célebres*. La muy diferente extensión de los textos, y su diferente cariz, el primero póstumo[1], el segundo no, no parece hablar a favor de una publicación conjunta; sin embargo, ésta permite hacerse una mejor idea de la posición de Sartre sobre Mallarmé, al tiempo que reproduce la edición francesa del texto.

Pero no cabe duda de que, debido a su extensión, el mayor peso específico corresponde a *El compromiso de Mallarmé*, cuyo carácter póstumo le confiere una especificidad dentro del corpus sartriano. Los póstumos ocupan un papel importantísimo, por extensión y

[1] Lo calificamos como tal en la medida en que, a pesar de haber sido publicado unos meses antes de la muerte del autor en la revista *Obliques*, sigue presentando la misma redacción que en su versión del 52, sin correcciones o modificaciones de Sartre. Y también porque el libro en su conjunto posee tal carácter.

significado, dentro de la obra de Sartre[1]. Por lo general, dichos textos dejaron de ser publicados en vida del autor por expresar un desajuste entre el texto y la posición filosófica, política o vital de Sartre. Es lo que ocurre en el caso de los *Cahiers pour une morale* y *Vérité et existence* (1947-48), que suponen un cuestionamiento de los planteamientos de *El ser y la nada*, o del segundo tomo de la *Crítica de la razón dialéctica*, incapaz de dar satisfacción a los problemas político-filosóficos que acuciaban al Sartre de finales de los 50 principios de los 60. La peculiaridad del *Mallarmé* es que su carácter póstumo no parece responder a problemáticas de índole filosófica sino más bien a la continua dilación de su conclusión, tal como explica en una entrevista de 1960. Por otro lado, dentro de la muy variada tipología textual sartriana, *El compromiso de Mallarmé* corresponde a lo que nuestro autor denominaba <biografías existenciales>. Además de a Mallarmé, Sartre dedicó estudios de estas características a Baudelaire (1947), Genet (1952) y Flaubert (1971-72 para los tomos no póstumos); éste último, de grandes proporciones, quedó inacabado, pues el autor falleció antes de finalizar la redacción del tercer volumen.

Nos hallamos, en todo caso, ante unos textos de una ubicación cronológica semejante, 1952. Los años 50 son, para Sartre, años de combate político y de transición filosófica. De combate político porque, tras un intento de tercera vía politica entre gaullismo y comunismo a finales de los años 40, cuando llega incluso a fundar un partido, el Rassemblement Démocratique Révolutionnaire, de orientación socialista, los años 50 son los de un mayor acercamiento de Sartre a posiciones comunistas y de decidida toma de partido por el PCF en el ámbito francés y por la URSS en el panorama internacional. De esos años datan textos como *Los comunistas y la paz* o *El fantasma de Stalin*, en los que Sartre se alinea de manera inequívoca, y nos atreveríamos a decir sorprendente, si nos atenemos a lo que había sucedido en los años 40 y lo que sucederá posteriormente, con la oficialidad comunista. Filosóficamente es una época de transición, de deriva. Pudiera

[1] Sobre los póstumos, vid. Aragüés, J.M. *El viaje del Argos. Derivas en los escritos póstumos de J.P.Sartre* Mira, Zaragoza, 1995; Aragüés, J.M. *Sartre en la encrucijada. Los postumos de los años 40* Biblioteca Nueva, Madrid, 2005; AA.VV. *Gli scritti postumi di Sartre* Marietti, Genova, 1993.

objetarse que todas sus épocas filosóficas lo son, que la obra de Sartre se construye en constante polémica consigo misma. Y es cierto, como se ha subrayado abundantemente por numerosos autores[1]. Sin embargo, la peculiaridad de los años 50, hasta que llegan las <Cuestiones de método> (1958), que anteceden a la *Crítica de la razón dialéctica*, es que la distancia con su gran obra inicial, *El ser y la nada*, de 1943, se ha hecho ya patente sin que exista algún otro texto filosófico de referencia. Además, en la actualidad, al disponer del importante arsenal que suponen los póstumos de los años 40, *Cahiers pour une morale* y *Verdad y existencia*, ambos redactados en 1947-48, es posible detectar la crisis filosófica sartriana que está disolviendo las posiciones individualistas defendidas en *El ser y la nada* y abriendo las puertas a una reconsideración en clave colectiva de la reflexión sartriana que desembocará en la mencionada *Crítica de la razón dialéctica*. Precisamente, si hubiera que vincular el *Mallarmé* con alguna de las grandes obras sartrianas sería con la *Crítica*, mientras que la biografía existencial que más se acerca al universo de *El ser y la nada* es *Baudelaire*. Es posible, por tanto, colocar *Mallarmé* en la corriente subterránea que está conduciendo el filosofar sartriano desde las aguas de la fenomenología y el individualismo a las de un marxismo crítico en el que los parámetros colectivos sustituyen a los individuales.

O por mejor decir, en el que se pretende una articulación entre parámetros individuales y colectivos. Pues no en vano es posible encontrar en esta obra huellas de metodologías centradas en lo subjetivo, el psicoanálisis, el método progresivo-regresivo, que se enlazan con la mirada social, colectiva, que aporta el marxismo, que se está convirtiendo ya, en su vertiente filosófica y política, en el archivo teórico en el que pretende radicarse la reflexión sartriana[2]. La presencia del psicoanálisis puede rastrearse desde los inicios de la reflexión sartriana. Tanto en *El ser y la nada* como en los *Cahiers pour une morale* existe una referencia a lo que Sartre denomina el psicoanálisis

1 Levy, B.-H. *Le siècle de Sartre* Grasset, Paris, 2000.

2 No en vano, en el primer tomo de la *Crítica de la razón dialéctica*, Sartre califica al marxismo como "filosofía insuperable de nuestros tiempos". Vid. Sartre, J.P. *Critique de la raison dialectique* I Gallimard, Paris, 1985, p. 10. Esta cuestión también es desarrollada en la *Conferencia de Araraquara* Oveja Negra, Bogotá, 1987, pp. 18-20.

existencial, un psicoanálisis que, a diferencia del freudiano, rechaza la existencia del inconsciente. Esa presencia del psicoanálisis no va desaparecer a lo largo de los años, podría decirse que, incluso, se profundiza. No es casualidad que Sartre redactara un guión para una película de Huston sobre Freud[1], guión que finalmente no será utilizado por el director norteamericano. Y en sus biografías existenciales, la presencia del psicoanálisis posee una gran importancia, como puede observarse, además de en la obra dedicada a Mallarmé, en las que dedica a Genet y a Flaubert. Con la peculiaridad de que en estas obras comienza a enriquecerse el psicoanálisis existencial con el método progresivo regresivo, en el que se articula la importancia que el psicoanálisis concede al pasado, a la infancia, con la que el existencialismo sartriano concede al futuro bajo el concepto de proyecto. Pero ese análisis de la subjetividad es siempre un análisis <en situación>, es decir, en un contexto histórico-social de referencia sin el que no es posible entender la práctica subjetiva. Ello queda patente en el inicio del texto que analizamos: una fecha, 1848, que marca un hito revolucionario en el devenir histórico del siglo XIX. Tras el subjetivismo que caracteriza la inicial obra sartriana, y del que es paradigma *El ser y la nada*, el posterior desarrollo del filosofar de Sartre viene marcado por el afán de armonizar lo subjetivo y lo colectivo, de fundir, siguiendo la moda de la época, psicoanálisis y marxismo. Es más, el existencialismo acaba por ser definido por Sartre como una teoría de la subjetividad dentro del marxismo[2].

Temáticamente, preside el texto una cuestión: la muerte de dios. Y su consecuencia directa, la muerte del hombre. Tema nietzschiano por excelencia, la muerte de dios marca el conjunto de la poesía de Mallarmé, y muy especialmente su «Tirada de dados». Y de ella se desprende como efecto necesario la desaparición de todo esencialismo, de toda posibilidad de entender algo así como la Naturaleza humana. Desde finales del XVIII, se viene gestando en Europa un ateísmo que pretende hacer frente a la opresiva presencia de la religión a todo lo largo de la historia de Europa desde la Edad Media. Este inicial ateísmo, del que son referencia filósofos como Sade, o poetas como

1 Sartre, J.P. *Freud. Un guión* Alianza, Madrid, 1985.

2 Sartre, J.P. *Critique* I, pp. 128-129.

Blake o Baudelaire, puede definirse, como bien hace Lukács, de <ateísmo cristiano>, en la medida en que no es tanto un ateísmo como un malditismo, pues, en lugar de negar a dios, se caracteriza por la reivindicación de su contrafigura, Satán. El Mal frente al Bien, Satán frente a dios, este movimiento no es capaz de construir un ateísmo, sino un antiteísmo en el que, en la pugna entre el diablo y dios, se opta por el primero, afirmando, de este modo, al uno y al otro. Se trata de cultivar, por acudir a un título emblemático, *Las flores del Mal*. El verdadero ateísmo, el que se construye en el siglo XIX desde los textos filosóficos de Marx y Nietzsche y desde la obra poética de Mallarmé, se ubica, por continuar con la referencias bibliográficas, *Más allá del bien y del mal*, y deduce de la muerte de dios, la de su contrafigura, al tiempo que prefigura una radical autonomía de la subjetividad que, libre de cualquier atadura esencialista y de toda referencia axiológica, debe construirse su propio sistema de valores. Efectivamente, dios ha muerto y todo está permitido, mal que le pese a Dostoieski[1]. De este modo, el poeta deja de ser criatura para convertirse en creador.

Ahora bien, esa desaparición de la instancia divina que implica la imposibilidad de fundamento para una esencia humana común, no puede tener como corolario, tal como pretende Mallarmé y los poetas de su entorno, la desaparición consiguiente de cualquier tipo de referencia colectiva. La desaparición de una instancia transcendente de unificación colectiva no conlleva la negación de los mecanismos inmanentes de producción de colectividad. Dicho de otro modo: la muerte de dios no implica la aparición de un sujeto monádico, átomo incomponible; pues a pesar de los esfuerzos de la burguesía por negar su ser de clase, a pesar de los esfuerzos de los poetas por considerarse al margen de cualquier ubicación precisa en una escala social jerarquizada, Sartre subraya la incontestabilidad de la mediación clase a la hora de analizar los caracteres de la literatura decimonónica. Si bien es cierto que resumir dicha literatura en su ser de clase, como pretende cierto marxismo vulgar y denuncia Sartre en numerosas paginas de la *Crítica de razón dialéctica* y del *Flaubert*, resulta de todo

[1] Al respecto, vid. Sartre, J.P. *El existencialismo es un humanismo* Orbis, Barcelona, 1980, p. 68: "Dostoievsky escribe: <Si Dios no existiera, todo estaría permitido>. Este es el punto de partida del existencialismo".

punto inconveniente, obviar el ser de clase supone una inconveniencia del mismo nivel teórico. Ciertamente, Mallarmé, los literatos del XIX, se esfuerzan por borrar las huellas de pertenencia de clase, hacen alarde público de desprecio de la burguesía. Pero ello no implica que esa pretensión corresponda a una realidad. Si por algo se caracteriza la burguesía es por el empeño en su propia disimulación[1]. Y los poetas burgueses del XIX, con Mallarmé a la cabeza, desarrollan, según Sartre, diversas estrategias para evadirse de su ser de clase. Del mismo modo que, según Detienne, en el marco de la polis griega se desarrollan estrategias para la superación del marco ciudadano <por arriba>, es decir, de perfil aristocrático, y <por abajo>, esto es, de perfil popular[2], Mallarmé y sus compañeros desarrollan estrategias por arriba y por abajo para desmarcarse de su caracterización burguesa; la crítica del tendero, el aristocratismo del espíritu, el decadentismo, corresponden a las primeras, mientras que la búsqueda de la pobreza y la enfermedad forman parte de las segundas.

Con Mallarmé, Sartre encuentra un campo abonado para abordar dos cuestiones teóricas que pueden entenderse como la obsesión filosófica que acompañó a Sartre desde que la guerra, como él mismo se encarga de subrayar, dividió su vida en dos[3]: subjetividad y mundo, resumibles en una sola cuestión, la de la relación entre el sujeto y su contexto histórico-social. Tras la superación del hipersubjetivismo que caracteriza sus primeras obras hasta *El ser y la nada*, Sartre se lanza a la consideración de la relación entre la subjetividad y su entorno, a intentar desentrañar en qué medida la subjetividad es un efecto de lo social, un constructo sometido a <la fuerza de las cosas>. Pues desentrañar esa relación, es, al mismo tiempo, establecer los niveles de posibilidad del actuar humano. Frente a un marxismo que se ha olvidado de la subjetividad y unos idealismos que han abolido el contexto social, el existencialismo sartriano pretende precisar la relación entre ambos factores. Y en esa labor, las biografías

[1] Al respecto vid. Barthes, R. *El placer del texto* siglo XXI, Madrid, 1989; Foucault, M. *El pensamiento del afuera* Pre-textos, Valencia,1988.

[2] Detienne, M. *La muerte de Dionisos* Taurus, Madrid, 1982.

[3] "La guerra ha partido verdaderamente mi vida en dos", Sartre, J.P "Autoportrait à soixante-dix ans" en *Situations X*, Gallimard, Paris, 1976, p. 180.

existenciales sartrianas desempeñan una importante labor. Pues el interés de Sartre radica en establecer la incidencia de lo social en la producción de una determinada obra literaria, así como en subrayar los elementos de especificidad que no pueden ser entendidos como mero efecto contextual. Por ello, Sartre, en su *Mallarmé*, además de atender a las peculiaridades subjetivas que permiten entender la obra del autor de la «Tirada de dados», subraya convenientemente los elementos <de época> que en la misma se reflejan. El autor es así entendido como el efecto singular de la colisión de la época y de los caracteres subjetivos que le son propios.

Por lo que respecta a la traducción que aquí se presenta, es preciso subrayar algunas cuestiones. En primer lugar, y sobre las notas a pie de página, señalar que cuando no se indica nada, son notas de la edición francesa original, mientras que se ha indicado cuándo las notas corresponden al autor o al traductor. En segundo, y por lo que respecta a las traducciones de los poemas de los muy diferentes autores que aparecen en el texto, debemos señalar que se ha utilizado la traducción española cuando ésta existía, cuando no, se ha procedido a una traducción propia. Se observará que se citan diferentes traducciones para poemas pertenecientes a la misma obra (por ejemplo, los «Poemas saturnianos» de Verlaine); esto es debido a que en ocasiones nos hemos encontrado con selecciones de poemas en las que no se hallaban todos los textos; otras veces, como en el caso de «Igitur», de Mallarmé, en las ediciones españolas no aparecen textos que sí aparecen en la edición francesa, lo que nos ha obligado a presentar nuestra propia traducción. Finalmente, señalar que, en coherencia con las normas habituales sobre desinencias se ha optado por las formas <sartriano>, <mallarmiano> o <nietzschiano>, a pesar de que suele ser habitual ver <sartreano> o <nietzscheano>; creemos que es más correcto proceder utilizando el sufijo -iano, que no acudir a una forma -eano que, desde nuestro punto de vista, carece de justificación.

JUAN MANUEL ARAGÜÉS ESTRAGUÉS

Zaragoza, octubre de 2007.

Presentación de la edición francesa

Arlette Elkaïm-Sartre

Sin los medios metodológicos de los que dispondrá más adelante en la época de *El idiota de la familia*, Sartre en este esbozo de biografía se adentró familiarmente en el corazón del universo mallarmiano. Habla con las palabras de la <Esfinge oscura>, hace suyas las expresiones más singulares de su pensamiento, se apropia sus versos o por el contrario, a veces, da a su propio discurso un giro casi poético — cuando él en absoluto se consideraba poeta —; véanse por ejemplo las páginas donde recalca el evidente vínculo entre la Mirada materna y la calidad de la presencia en el mundo. Este estilo inesperado procede sin duda de la particular estima que le inspiraba Mallarmé y del placer que experimentaba al leerlo. «Estoy *deslumbrado* con *Le Coup de dés* (poema *rigurosamente* existencialista...)», escribe a Simone de Beauvoir en 1948[1]. Digamos, sin concluir sobre lo que puedan tener en común el tropiezo del filósofo con la Contingencia y la obsesión del poeta por el Azar, que Sartre no precisaba un esfuerzo considerable para sentirse como en su casa en el *drama ontológico* de Mallarmé.

Pero, al revés, ¿Mallarmé no se apoderaba de él a su vez? El lector de Sartre quizá se dé cuenta de que ciertas imágenes marcadas por la impronta del poeta (<reciprocidad de fuegos>, <un objeto que esca-

[1] Sartre, J.P. *Cartas al Castor* II Edhasa, Barcelona, 1986, p. 373. [*N. de T.*]

pa, que falta>), el esquema de la espiral (ver *Igitur*), serán en lo sucesivo expresiones recurrentes en sus escritos. « Uno entra en un muerto como Pedro por su casa », decía Sartre; y si se permanece dentro demasiado tiempo, puede que se salga, en cierto modo, habitado.

Algunas precisiones sobre la historia de este trabajo: las primeras notas sobre Mallarmé son sin duda de la misma época que los *Cahiers pour une morale* (1947-1948); en cualquier caso, es muy citado en este texto. Sartre abandonó provisionalmente a Mallarmé por el *Saint Genet* (originariamente un simple prefacio), en el que trabajó de 1949 a 1951 — aunque quizá trabajara durante algún tiempo los dos proyectos simultáneamente. Pero, aunque poco a poco Jean Genet se fue convirtiendo en una obsesión, el <histrión espiritual> de finales del siglo XIX permanecía a la vista: *Saint Genet comédien et martyr* abunda en fórmulas de Mallarmé y a menudo se contraponen las actitudes de los dos poetas respecto a la creación. En 1952 Sartre retomó su primer trabajo y lo abandonó de nuevo unos meses más tarde. En 1960 todavía no pensaba que este abandono sería definitivo.

Sobre el contenido de este libro: el ensayo inacabado se publicó en la revista *Obliques* en 1979 con el título *El compromiso de Mallarmé*;

Sartre lo había escrito, pues, en 1952 y no lo volvió a examinar con motivo de esta publicación; aquí aparece seguido de un artículo escrito el mismo año y publicado por primera vez por Raymond Queneau y las ediciones Mazenod en el tomo III de *Ecrivains célèbres*, luego fue recogido como prefacio en el volumen consagrado a Mallarmé en la colección <Poesía> (Gallimard, 1966), y por fin en *Situations IV*. Nos ha parecido interesante incluirlo en este volumen por dos razones: viene a completar útilmente, a pesar de su brevedad, la argumentación del primer escrito, que había quedado incompleta; además había sufrido una importante amputación y hemos vuelto a introducir las hojas inéditas — más adelante se explica el porqué.

Si bien hemos podido consultar el manuscrito del artículo, el del trabajo principal, en cambio, no ha podido ser localizado. Por lo tanto, en general, hemos seguido el texto de *Obliques*, corrigiendo sus errores de lectura y subsanando ciertas ausencias gracias a fragmentos de versiones anteriores; estos cortos añadidos son señalados en nota. Ignoramos si otras páginas de la presente versión no se han extraviado.

Con Mallarmé no he hecho más que empezar, y no volveré a él hasta dentro de tiempo. Le hablo de él para mostrarle que la literatura pura es un sueño. Si la literatura no lo es todo, *no merece una hora de labor. Es lo que entiendo por <compromiso>. Si se la reduce a la inocencia, a canciones, acaba por consumirse. Si cada frase escrita no resuena en todos los niveles del hombre y de la sociedad, no significa nada. La literatura de una época es la época digerida por su literatura.*

Situaciones IX
(en una entrevista con
Madeleine Chapsal, 1960)

El compromiso de Mallarmé

I

Los herederos del ateísmo[1]

1848: la caída de la monarquía priva a la burguesía de su «tapadera»[2]; con lo cual la Poesía pierde sus dos temas tradicionales: el Hombre y Dios.

En primer lugar, Dios: Europa acababa de enterarse de una noticia sorprendente, que algunos hoy ponen en entredicho: «Dios muerto. Stop. Sin testar». Se abrió la sucesión y cundió el pánico: ¿qué dejaba el Desaparecido? Nada más que azares; y el hombre era uno de ellos; privado del estatuto de favor que le garantizaba la Voluntad Divina, inútilmente buscaba en sí lo que Mauriac llama «esa parte de la criatura en la que Dios ha impreso su marca»[3]. Adiós a la Creación de la que era el pastor: la Naturaleza — la detestada Naturaleza de 1793 — hizo

[1] Los títulos marcan las dos grandes partes en que el autor dividía el texto en su borrador.

[2] Según la expresión de Marx ("couverture"), citada por Henri Guillemin en *Le Coup du 2 Decembre*, Gallimard, 1951.

[3] F. Mauriac, *Trois grands hommes devant Dieu: Moliere, Rousseau, Flaubert*, edit. du Capitole, Paris, 1930.

de nuevo su entrada. Envejecida, endurecida, no ofrecía ya siquiera esos vestigios todavía amables de finalidad que habían justificado las esperanzas de los revolucionarios. El espíritu analítico, arma burguesa por excelencia, tras haber disuelto las grandes síntesis monárquicas, sin ruido y casi sin saberlo había acabado con la síntesis última, cúspide del edificio, el Ser Causa de sí, Todo que produce y gobierna sus partes. El Universo se dislocó: la Naturaleza no era más que una danza infinita de polvo; bajo las untuosas químicas de la vida, el hombre presintió su secreta mineralidad.

Como sus antepasados antaño ante la ejecución de Luis XVI, los burgueses se horrorizaron ante este parricidio involuntario; tenían el sentimiento de que se acababa de cometer una falta inexpiable, y cada uno intentaba echar la culpa al vecino. En vano: la burguesía no podía disimular que siempre había cargado con ese crimen, que matar a su rey o a su Dios era lo mismo y que, a decir verdad, ella misma era la muerte de Dios: el ateísmo formaba parte integrante de su ideología y, al realizarse plenamente, acababa de puntualizar su Idea. Henri Guillemin lo subrayó con acierto: «La generación que vino al mundo bajo Luis XVIII o Carlos X, es decir en la época en que la descristianización de Francia, tramada al final del Antiguo Régimen en los medios intelectuales, se extendió a todas las clases sociales de una manera inaudita, bajo la propia presión del clericalismo oficial... Esta evaporación de la fe cristiana en tal cantidad de familias francesas bajo el Imperio, y sobre todo bajo la Restauración, es un hecho histórico de un alcance inmenso»[1]. En efecto, bajo la Restauración, la descristianización estaba en gestación; pero bajo Luis Felipe es un hecho culminado. Los nuevos burgueses no pueden perder la fe, puesto que jamás la tuvieron. No les queda más que hacer balance del desastre. Pues tan sólo entonces comienza a hacerse sentir la Ausencia Universal: los padres, absortos en su combate, no miraron más allá de la liberación. Y a los hijos aquello les da dentera; y miden las consecuencias. Toda la Potencia Divina no sería suficiente para darles confianza en sí mismos y para protegerles del pueblo. Pero sus padres, demasiado ligeros, les privaron del socorro de la Religión. Como modo transitorio y finito de la materia ciega, el ser humano deber perder la esperanza de distinguirse de las

[1] Henri Guillemin, *Flaubert, devant la vie et devant Dieu*, Plon, 1939.

demás combinaciones moleculares. Si el universo se reduce a un desorden de átomos, ¿sobre qué fundar el orden moral? ¿Sobre qué la jerarquía social si la Humanidad no es más que una especie? ¿Sobre qué la superioridad de la Elite si lo Superior debe explicarse por lo Inferior? ¿Y cómo se va a predicar la resignación? ¿Y la bondad del sufrimiento? Y si no existiera felicidad en el otro mundo, ¿qué responder a los que reclaman ser felices en éste? Dios arrastra a sus propios enterradores a la tumba que le han cavado. «El mal está en la Sociedad», escribe Barante[1]. Y Molé: «Las bases de la sociedad están al descubierto»[2]. ¿Intentarán recobrar las creencias perdidas? Pero eso sería volverse para atrás. Bien saben, en el fondo de sus corazones, que no se puede volver a empezar el pasado. Puede que hagan como si creyesen por las necesidades de la causa. Pero no ignoran que su fe es de mala fe. La burguesía descubre su misión con espanto: suprimir a la aristocracia y luego anonadarse para que un orden social desconocido nazca de su muerte; ella no era más que un tránsito. Clase media tanto en el tiempo como en el espacio.

La cólera de los poetas fue terrible. De pronto los más violentos exhibieron su odio hacia el Hombre, este impostor cuya culpa descomunal era no ser el hijo de Dios. Flaubert dio la señal: «Sin que yo jamás, gracias a Dios, haya sufrido por culpa de los hombres...detesto a mis semejantes»[3]. Pero Leconte de Lisle iba todavía mucho más lejos y exclamaba, muy irritado:

> Hombre, heredero del hombre y de sus males acrecentados
> Con tu globo muerto y tus Dioses desaparecidos
> Vuela, polvo vil...[4]

O bien:

[1] Citado por H. Guillemin en *Le Coup du 2 Décembre*, *op. cit.*

[2] *Ibid.*

[3] Carta a Louise Colet, 26 de mayo de 1853.

[4] *L´Anathème* en *Poèmes barbares* .

Hombres, asesinos de Dioses, no están lejanos los tiempos
En que...
Moriréis tontamente...[1]

Deploraba de buena gana

La vergüenza de pensar y el horror de ser un hombre[2]

No se puede ser más claro: «¡Matar a nuestros Dioses! ¿Y entonces? ¿Qué será de nosotros? Esas cosas no se hacen». Ya estén desolados por su propio escepticismo o pretendan jactarse de él, todos fomentan la misma queja contra sus familias: se les ha *hecho* ateos, han *sufrido* la descristianización antes de tener edad para decidir por sí mismos. Los padres siempre han elegido la confesión de sus hijos sin consultarles, es cierto, pero por lo menos éstos tenían la libertad de perder la fe. Los jóvenes de mediados de siglo se quejaban de un atentado contra su libertad mucho más grave: sin pedirles opinión, se les había bautizado en la incredulidad; ahora bien, si la fe se pierde, el ateísmo no puede perderse. Lo cual es tan cierto que todos los <retornos a Cristo> intentados a continuación conllevan la incredulidad que pretenden superar. A partir de 1850, la fe es una negación de la negación. Nada puede impedir que habitemos un mundo que Dios ha abandonado; si se quiere creer en él, será *a pesar* de su Ausencia — los astutos dirán: a causa de ella — y si uno se empecina en predecir el triunfo final de la religión, será tras haber reconocido su terrible derrota. Ahora bien, los poetas de 1850 sienten hasta la médula de sus huesos esta ruptura que el progreso fulminante de la irreligión ha producido en la historia de Europa. Son los testigos de este desgarro irreparable y las primeras víctimas. Pues los cantos de Lamartine, de Hugo, de Vigny han acunado su infancia, y su carrera futura ha sido concebida a imagen y semejanza de aquellas gloriosas carreras. Veinte años antes, la Poesía no dudaba en absoluto ser un modo de conocimiento: el poeta leía la Verdad en las estrellas. Sin duda hay algunos ateos entre los románticos, pero

[1] *Aux Modernes, Ibidem*.

[2] *A un poète mort* en *Poèmes tragiques*.

incluso para aquéllos Dios no está *muerto*; simplemente, no existe. Se suprimía la Persona y se conservaba la Idea Divina: nadie dudaba de que existiera una Verdad, una Belleza, un Bien absolutos, nadie ponía en entredicho la Misión del poeta. En fin, como les preocupaba tan poco razonar dejaban coexistir creencia e incredulidad, y éstas vivían en armonía en sus corazones. Baudelaire, figura tanto de la primera como de la segunda mitad del siglo, tenía el arte de ser deshonesto, de utilizar a Dios para sus éxtasis íntimos y al mismo tiempo de negarle la existencia. El mismo Vigny, a veces tan cercano al agnosticismo, oponía al conocimiento discursivo la infalible intuición del delirio poético: «Si el delirio es divino y uno puede mirarlo como tal, ¿no es en el momento en el que la memoria de las cosas divinas, que nuestra alma conoció antes del nacimiento, se nos hace tan viva cuando nos parece que hemos regresado al seno de la Divinidad misma? ¿Pues no hemos reconocido que el razonamiento es un arma tan buena para el error como para la verdad? No nos podemos sentir elevados hasta el sentimiento de lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno más que en aquellos escasos momentos en que nuestra alma, recordando la Belleza celeste, levanta el vuelo para volver a su lado y verla claramente frente a ella y, a su alrededor, se siente penetrada por su amor y no ve nada en el universo que no esté completamente iluminado por el esplendor de la Divinidad.»[1]

Pero los austeros hijos de estos padres pródigos y ligeros no pudieron evitar mirar a la cara la realidad: ni el ateísmo ni la Misión del poeta eran para ellos de esas ideas que uno inventa y cuyos contornos no puede definir de lo mucho que se aplica a vivirlas. Las encontraban en ellos como legado de la generación precedente, como pensamientos ya pensados por otros y que se les presentaban como con distancia. Imposible ocultarlos: era preciso tomar nota, desarrollarlos hasta el extremo y hacer balance. Tan pronto como intentaron hacerlo, vieron desinflarse de golpe la Idea Divina, apagarse las luces celestes y la Verdad platónica convertirse en Ilusión. Antes de poder comprender este juego de manos, lo habían perdido todo: el tema principal de sus meditaciones poéticas, la garantía de su genio, su rango y su medio de subsistencia. Hasta entonces, les había parecido que un verso bello era un acontecimiento absoluto, un estremecimiento del mundo inteligible.

[1] En *Daphné* (Œuvres complètes de Vigny, tomo II, Biblioteca de La Pléiade).

Pero en el acto comprendían que sólo la mirada de un Ser supremo podía dar a sus palabras la amplitud infinita que deseaban. Estaba claro, en ese momento, que la gloria eterna que pedían a los hombres, éstos no podían dársela: la ciencia les revelaba que la especie humana es perecedera y que basta con un desorden astral para poner fin a su historia: y sin saberlo, ellos habían contado con Dios para perpetuar su memoria. Su poesía se quedaba así en el aire, sin anclaje: no había sido más que plegaria, acción de gracias y sacrificio, pero *ya no creían* en el Ser al que la dirigían. Muere Dios, las palabras se derrumban y queda un nominalismo desesperado. ¿Qué importa que estos soplos de voz den cierto placer a los hombres? Los hombres son polvo, polvo es su placer, todo vuelve a la Nada.

Sólo resta una esperanza: si la poesía renuncia a ser el espejo de un mundo inteligible, ¿no puede sacar de su desdicha una misión nueva: *el hecho poético*, por su simple existencia, no podría ser suficiente para elevar al ser humano por encima de la materia? Si testimoniara poder producir por sí mismo efectos que la Naturaleza no produce — es decir, síntesis irreductibles — el hombre se arrancaría a la Naturaleza. Eso se llama crear. Sólo Dios tenía poder para ello. Pero Dios ya no es: en la Naturaleza, «nada se pierde ni se crea». ¿Y si, sin embargo, el poeta lo intentara? Hay dos maneras de afirmarse contra la materia: ser criatura o hacerse creador. La primera salida está cortada, tomemos la segunda. Las dudas de estos poetas son suficientes para disipar la absurda leyenda que propagaron los supervivientes del cristianismo: no, nuestros abuelos no fueron empujados al deicidio por un frenesí de orgullo. Al contrario, faltó poco para que con la Muerte de Dios no se desencadenara una epidemia de suicidios. Y si la Poesía dudó un instante en recoger la herencia divina y crear a pequeña escala, es porque se veía obligada o a desaparecer o a demostrar de lo que era capaz.

Por lo demás, el proyecto fue abandonado o, más bien, postergado *sine die*: y es que en ese preciso momento, hasta la propia vocación de los poetas era contestada. En los maravillosos años de la fe, el *don* era la nobleza del plebeyo: Dios marcaba las frentes con su sello, se era poeta por derecho divino. La inspiración era el nombre profano de la Gracia. Puesto que la caída de un gorrión exigía una providencia especial, también la exigía la menor caída de palabras; y puesto que toda acción requería un concurso sobrenatural, hubiera sido inconcebible que este concurso le faltase al Cantor de la Creación. En fin, el

poeta no era más que el clarín; el soplo venía de Dios; la voz divina hacía vibrar el bronce o el cuero, y el hombre, aturdido, sentía cómo ésta se le escapaba y subía al Cielo no sin desgarrarle antes. Tras el Parricidio, el delirio sagrado no es ya más que una forma singular de manía; se provoca artificialmente con el alcohol, un verso hermoso no es más que un golpe de suerte, una combinación cuya probabilidad puede ser establecida por cálculos; grotesca bocina[1], el poeta repercute los bramidos de la Naturaleza. El despecho le lleva a condenar la inspiración bajo todas sus formas. Ahora bien, un poeta extranjero acaba precisamente de ser traducido[2]. «El azar y lo incomprensible son sus dos grandes enemigos... Su genio se apasiona por el análisis, las combinaciones y los cálculos.»* Y este poeta va a proponer reglas *para componer* que por principio excluyen el recurso al <delirio divino>. «Un pensamiento...se aplica a la elección de una impresión o de un efecto que producir y aquí creo que es bueno notar que, a través de esta labor de construcción, yo guardé siempre presente a mis ojos el designio de hacer que la obra sea *universalmente* apreciable»**. La Poesía se convierte en una técnica: es la consecuencia directa de la desaparición del Verbo. Me es imposible no ver aquí, en esta preocupación por el efecto producido, una manifestación de hostilidad contra el público. Cuando el poeta cantaba, compartía sus ráfagas de entusiasmo con el entorno: existía comunión. Privado de su Dios, quiere actuar sobre sus lectores y comunicarles emociones que él no siente.; los manipula, impasible y frío, despreciando un encantamiento cuyos resortes conoce demasiado bien. En todo caso, aquello fue pura felicidad para Leconte de Lisle: si se hubiera continuado confiando en las fuerzas oscuras, este desgraciado no hubiera podido disimular durante mucho tiempo su incurable nulidad. Una bufa en una pompa de jabón, la cosa no ofende inmediatamente: pero la pompa acaba siempre por explotar. Tuvo la inteligencia de hacerse doctrinario; e impone a dos generaciones la más ingrata de las labo-

[1] Cf. *La mala racha* en Mallarmé, S., *Poesías*, Hiperión, Madrid, 2003, p. 17 (Trad. De Francisco Castaño): «Gracias a él, si uno sopla en su extraña bocina...»

[2] Se trata de Poe, traducido por Baudelaire.

* Baudelaire, preámbulo a la traducción de *El cuervo.* [*N. del A.*]

** Poe, *La génesis de un poema.* [*N. del A.*]

res[1]. Quince años más tarde, un joven bachiller, el más magníficamente dotado y el más perezoso, se aplica todavía a escribir, no sin cierto masoquismo:

> ¡La Inspiración! Siempre altiva y soberana
> (...)
> Paloma y Espíritu Santo y Delirio Santo
> También Arrebatos oportunos y Turbaciones gratas,
> Gabriel y su laúd, Apolo y su lira,
> ¡Oh Inspiración de los dieciséis abriles!
> Lo que necesitamos como Poetas Supremos
> Que a los Dioses adoramos aunque no de veras,
> (...)
> Nosotros, cincelando palabras igual que el cristal
> Y escribiendo fríamente versos emocionados
> (...)
> ¡Y la Obstinación y la Voluntad!
> ¡Precisamos estudiar sin pausa, necesitamos
> El increíble esfuerzo y el combate inédito.[2]

No se puede destacar mejor el vínculo que une la inspiración con la fe. Verlaine renuncia al mismo tiempo a la una y a la otra. ¿Pero cuál será el resultado de esta austera labor? ¿La creación, por fin? Nadie osa decirlo. Uno declara que *cincela*, que «esculpe con cincel de Ideas el bloque virginal de la Belleza»[3]. Pero, ¿la obra así producida qué es? Para crear, ¿es suficiente marcar la materia con el sello humano? ¿Y no es preciso producir en una única fulguración materia y forma a la vez? La pregunta queda sin respuesta. Ninguno tiene el orgullo de proclamarse creador y nadie tiene el coraje de confesar que la creación nos queda prohibida. Se espera.

[1] En el tercer tomo de *El idiota de la familia*, Sartre bosqueja una biografía de Leconte de Lisle; las motivaciones literarias del poeta son juzgadas allí con más matización. Cf. Bibl. de philosophie, Gallimard (1972), p. 345 y ss.

[2] Verlaine, P., "Poemas Saturnianos", Epílogo III, *Poesía* , Visor, Madrid, 1984, p. 71. (Trad. De Jacinto Luis Guereña).

[3] *Ibid* p. 71.

¿Llamaremos ateos a estos buenos trabajadores? Sin duda alguna, no: una luz espiritual les rodea. ¿Creyentes, entonces? Tampoco. Son huérfanos de Dios. Han vivido el Gran Naufragio[1] como una mutilación. Estar en el mundo los desconcierta por completo, no saben por qué han nacido y aborrecen su propia contingencia. Tan pronto sienten crecer en ellos una vida vaga y superflua cuya abundancia les horroriza, como les parece que una muerte sutil se ha apoderado de los hombres y de las cosas; y, singularmente, de la Poesía. Estos incrédulos avergonzados, lejos de desdeñar las ilusiones de sus mayores se sienten ínfimos al lado de los grandes tenores del romanticismo. Un poco más y confesarían que pertenecen a una generación de abortos. No tienen ni la soberbia de los Titanes de 1830, ni la orgullosa amargura de Baudelaire. No se atreverían a llamarse bardos o aedos, es cierto; pero tampoco tienen el coraje de declararse poetas malditos. Si se quejan, es a media voz: nada de maldiciones; nada de condenaciones eternas. Pasan una <mala racha>[2], simplemente. Se sienten envejecidos, rancios, sin entusiasmo. Se declaran:

> Viejos...
> Desgraciados sin el orgullo de un austero infortunio...
> Estos Hamlet abrumados por desazones alegres...[3]

¿Son al menos capaces de grandes pasiones? Ni siquiera:

> Codician el odio y no sienten más que encono.[4]

Son saturnianos, nacidos bajo una mala estrella, tienen

> Buena parte de desgracia y de bilis.
> La Imaginación, inquieta y débil,

[1] En su diario, Vigny subraya el 26 de enero de 1837 que esta expresión, utilizada unos días antes en la prensa, se inspira en un pasaje de su obra *Servitude et grandeur militaires*.

[2] *Guignon*, título de uno de los poemas de Mallarmé. [*N. de T.*]

[3] Mallarmé : *Le Guignon*, primera versión, Œuvres completes pp.1410-1411, *op. cit.*

[4] *Ibid.*

Anula en ellos el esfuerzo de la razón.
En sus venas la sangre, sutil como un veneno,
Ardiente como lava ruge y corre y rueda
manchando su triste ideal que se disipa.[1]

Sin embargo, esta criatura de mediados de siglo tiene que cantar. ¿Cuál será el objeto de sus cantos? Pues el mismo que el que eligieron sus mayores, pero sobre un vacío. Aquéllos adoraban la presencia de Dios, ella deplorará su ausencia. Aquéllos mostraban el Universo iluminado por la Divinidad, ésta mostrará esta luz extinta y las tinieblas que se propagan por el mundo. Aquéllos agradecían a la Providencia la plenitud que les colmaba, ésta acusará a la tierra entera por el vacío que siente en sí. Aquéllos celebraban el mundo inteligible, la Belleza, la Verdad absoluta; al lado de esas realidades supremas, los perfumes más ricos y los colores más vivos les parecían a veces no ser sino sueños; ésta evocará, como aquéllos, la Belleza pura, el Ideal; pero el Absoluto es lo que le parece un sueño; la única Materia es la Verdad. Dios es su herida incurable y la muestra a todo el mundo. Su cuerpo llegará incluso a remedar esa laguna de su alma; la muerte de Dios vivida se convertirá en alguna forma benigna de tuberculosis.

En fin, ha elegido, de una vez por todas, su tema poético: el no-ser. ¿Para satisfacer su resentimiento? Sin duda: toma a la Ciencia y a sus padres como testigos: esto es lo que habéis hecho de mí. Incluso el Parnaso no está exento de cierta dosis de exhibicionismo; la impasibilidad de Leconte de Lisle oculta quizá sus amores, pero no llega a disimular su despecho. Pero hay más: estos jóvenes son oblatos. Sienten que la tragedia que se desarrolla entre el Cielo y la Tierra conlleva un sacrificio humano del que ellos son las víctimas elegidas; han decidido *querer* este sacrificio: es preciso que sean incurables, que quieran serlo, que su vida entera no sea más que un duelo. Uno se preguntará quizá ante quién desean testimoniar: la burguesía no tiene cura de su desesperación y si el Deicidio la aterroriza es por otras razones; el pueblo no les lee; Dios únicamente, quizá... Pero precisamente llevan el duelo por Él.

[1] Verlaine, P. « A E. Carrère », « Poemas saturnianos » *Fiestas galantes* Renacimiento, Sevilla, 2007, p. 71. (Trad. De Manuel Machado)

¿Entonces? ¿Quién será el testigo? Pues bien, ellos mismos lo ignoran. Sin embargo les parece que su rechazo ejerce sobre el Universo una especie de acción mística y que, si dejaran de decir que No, la Materia sería más materia y el Hombre más nada. Con su nostalgia del Infinito, Baudelaire ya pensaba hacer patente que sobrepasaba su condición terrena y, quizá, que había, más allá del mundo, algo como una realidad infinita, absoluta, eterna. Los <Saturnianos>, más modestos, no desean demostrar nada con su insatisfacción; no pretenden, aunque fuera bajo la forma más encubierta, que Dios exista: pero se empeñarán hasta el final en proclamar que *debería* existir. Extraño proceder, puede pensar uno. Ya que en definitiva, o existe o no existe. Está permitido dudar: «La *Duda universal*...es la que obedece a los designios del Creador, puesto que ha permanecido mudo a nuestros gritos y ha querido que el hombre no tenga de él ninguna noción cierta.»* También está permitido esperar o desesperar. ¿Pero cómo es posible al mismo tiempo tener por evidente que Dios no existe y decretar que debería existir? Reconozco que tal actitud es difícil de mantener; sin embargo, si reflexionamos, vemos en ello el comienzo de esa gran operación de repliegue que finalmente conducirá a las artimañas de M. Le Senne. Se empieza por sostener que lo Absoluto debería existir y se acaba por declarar que el Absoluto *es* un valor. O, como Simone Weil, que la omnipresencia de Dios es su ausencia universal. No se vea en esto más que argumentos defensivos, prueba de la cada vez más virulenta incredulidad; se trata de un cristianismo de *después del ateísmo*, que busca tornar la derrota en victoria. Los poetas de los que hablo no han ido tan lejos. Pero consideran, sin darse cuenta totalmente, el Deber Ser como una forma más tenue y, por tanto, espiritualizada de la Existencia. No, Dios *no existe*; pero si hay hombres que se sacrifican para demostrar por su *spleen* que tiene que existir, algo se ha salvado del naufragio. Pero puede también que el ateísmo sea la última prueba que Dios les inflige. El Todopoderoso ha querido que el hombre «no tenga de él ninguna noción cierta» y que, sin embargo, Le dé prueba de su fe; ha querido que Job sufra todos los males y que, sin embargo, Le permanezca fiel: ¿y no podría ser que haya, ahora, dispuesto el Universo de tal modo que todo conspire para persuadirnos de Su muerte? Entonces, los verdaderos creyen-

* Alfred de Vigny, *Journal d´un poète*.[*N. del A.*]

tes, incapaces de refutar las evidentes pruebas del materialismo, se reconocerían por su desesperación: proclamarían sin descanso que el mundo es una bobería, demostrarían por su *decadencia* consentida que el Hombre sin Dios es imposible. Y esta autodestrucción más allá del ateísmo sería como una prueba, por lo absurdo y contra la evidencia, de la realidad divina. Consciente o no, esta tentativa de llamar a Dios mismo desde su muerte sólo puede comprenderse en un clima de derrota. Estos ateos son precursores y su poesía es la base de este neocristianismo hoy tan extendido que propongo llamar: la fe como conducta de fracaso. O, si se prefiere, la Poesía se quiere fracaso para vivir en el dolor el fracaso de la Religión. Pero como, al mismo tiempo, su incredulidad es sincera y definitiva, como la rabia y el resentimiento hacen que estos poetas sobrepasen el materialismo y las negaciones de los libertinos, conviene ver en esta actitud ambigua, contradictoria y casi imposible de fijar, una enfermedad infantil del ateísmo.

El desastre era aún más hondo: el fracaso de la poesía religiosa fue concomitante al de la poesía social. En el momento en el que perdía a su monarca y a su Dios, la burguesía, tras la rivalidad de sus facciones, vislumbraba la lucha de clases. Ya se hablaba abiertamente de «la gran catastrofe de febrero»[1]. Desde el 15 de agosto, *La Revue des Deux Mondes* hacía esta plegaria: «Que la fuerza...esté con nosotros». Toda la clase poseedora, como escribe Proudhon, «había jurado odio a la República»[2]. Hará dejación de sus derechos políticos a un equipo de limpiadores que le garantiza a cambio su derecho de propiedad. Y por supuesto, se amordaza la literatura: ¿acaso el escritor no es un burgués? Por lo tanto, ha cedido sus derechos, como todo el mundo, y en particular el de expresar su pensamiento. Poco importa que no haya firmado el contrato en persona, porque toda su clase lo ha firmado por él. Y si es cierto que no tiene — o no siempre — una gran fortuna que defender, también es cierto que está particularmente interesado en el mantenimiento del orden, pues no podrá prestar oído a los murmullos de su genio mientras un puño de hierro no haya apaciguado el estrépito de fuera. En la guerra civil que se incuba y que será llevada a cabo, con sordina,

[1] La revolución de febrero de 1848 y el advenimiento de la II República. Expresión de Falloux, citado por Guillemin en *op. cit.*

[2] *Ibid.*

por especialistas, agitadores y políticos, el poeta hará mucho ruido y habrá pocas nueces; tome el partido que tome, le bastaría con cantar para comprometer a sus partidarios. Que se contente con divertir y edificar; si va más allá, se le perseguirá. Una vez terminada brillantemente la operación, el paciente, aligerado de sus derechos, se levanta y se peina, rencoroso, cabizbajo: se siente víctima y cómplice; se pierde en nueva perplejidades: ¿cómo decidir si las Letras necesitan sobre todo orden o libertad? Ya adivina el argumento que se inventará más tarde, excelente manera de que los poetas acepten las dictaduras: «Nunca ha sido más francesa nuestra literatura que al verse más apremiada y más pulida... Esta constricción, lejos de suprimir al individuo lo exalta». Y además, qué ganaría con el triunfo del populacho: no es ése su público. Sin duda, un artista debe detestar a la burguesía deicida, pero bueno, es la burguesía la que le ha dado la vida y la que le alimenta. Más vale aguantar a la clase infame para cubrirla de oprobio que precipitarla en el abismo tomando el riesgo de caer con ella. Pero a pesar de todo: el poeta tiene mala conciencia. Opondría de buena gana, como hizo el héroe de *Los bandidos*[1], la ley de su corazón al curso abyecto del mundo, si no temiera encontrar de nuevo el mundo en el fondo de su corazón. Repliegue general de la Poesía; una sola consigna: mantener, esperar, protegerse; se mantendrá a la defensiva hasta finales de siglo. La temporada parece favorable para el examen de conciencia: ¿se va a interrogar el poeta? No enseguida; de momento está de morros:

> Hoy día la Acción y el Sueño han roto
> El Pacto primitivo desgastado por los siglos...
> La Fuerza, que antaño el Poeta llevaba de
> Las riendas, caballo blanco alado que resplandecía,
> La Fuerza, ahora, la Fuerza, es la Bestia
> Feroz...[2]

Héroe de una gran batalla perdida, el Padre[3] está ahí abajo, en la Isla, y sus hijos quieren ver en aquel retiro la imagen de una derrota que fue

[1] El drama de Schiller.

[2] Verlaine, *Poèmes saturniens, prologue.*

[3] Victor Hugo.

más gloriosa que una victoria y que consuma el nuevo divorcio de lo Temporal y de lo Espiritual. Por su parte, se esforzarán, en el continente, en comulgar, en una suerte de participación mística, con esta considerable Ausencia. La imitarán, la dirán, la vivirán; la manifestarán ante todos a través de su atuendo y de la expresión de su cara. Padre e hijos están igualmente locos: el uno se cree ser la Poesía exiliada, los otros creen encarnar el Exilio de la Poesía. Más tarde, el Padre, de vuelta, proclamará ante el Mundo que la Poesía ha regresado; pero sus hijos no tendrán oídos para hacerle caso: el exilio se ha convertido en su segunda naturaleza; la Ausencia del Padre, su propia Ausencia del mundo y la Ausencia eterna de Dios se confunden en una suerte de Trinidad de la que cada término es la prueba de los otros dos: Vencido Hugo, entonces Dios está muerto; el poeta debía fracasar en este mundo azaroso; los hijos probarán por su distracción, por una ausencia del alma, que Dios, el Hombre y la Poesía son igualmente imposibles. Un expedicionario de las Oficinas de la Ciudad deja escapar el fin de toda esta ópera:

> ...Este es el grupo de Cantores...
> El mundo, que turbaba sus palabras profundas,
> Los destierra. ¡A su vez destierran al mundo![1]

Toda la maniobra queda descubierta por esta indiscreción: se trata simplemente de una conversión de signos. Se aceptará la convención de que en toda cosa lo Negativo es el símbolo de lo Positivo. De las desgracias sufridas, el poeta fingirá ser el organizador[2]; en las restricciones que se le imponen, pretenderá ver la marca de su elección. Se contendrá con afectación en los límites que se le han prescrito y tercamente se negará a dejar su lugar, cuando se le obliga a no moverse. Se llama *dignidad* a esta actitud hosca que hace de la obediencia un desafío y de la pasividad una rebelión. El poeta callará dignamente, pues nadie le invita a hablar; o más bien no, escribirá: pero será para anunciar públicamente que se calla. ¿Le son prohibidos ciertos temas? Perfecto: él

[1] Verlaine : *ibid.*

[2] Alusión a la frase de Jean Cocteau en *Les Mariés de la tour Eiffel*: "Puesto que estos misterios nos superan, finjamos ser los organizadores".

mismo se prohibirá todos los demás; de 1860 a 1900 la literatura hace huelga de silencio[1]. No creo que el público se diera cuenta de ello.

Los mayores habían escrito para ufanarse con su propia magnificencia; la Poesía se había convertido en la forma más alta de generosidad; la leche de su inagotable ubre era más apreciada por su abundancia que por su calidad. Heredia dirá de Lamartine[2]: «Prodiga cada día su vida, su genio... Lo da todo, se da él mismo. La naturaleza lo había hecho patricio. Sus sentimientos populares no son sino una liberalidad suprema de su gran alma». Todo cambia tras el 2 de diciembre[3]: apenas si el más fecundo produce un volumen cada diez años. Una impotencia tan general no puede ser consecuencia del carácter individual: es preciso que sea un rasgo de época. Y es, sin duda, una consecuencia de la irreligión: lejos de determinar un retorno al culto pagano de la Naturaleza, la muerte de Dios suscita un maniqueísmo ateo en el que la distinción gnóstica de la Luz y de las Tinieblas es remplazada por la oposición entre la Nada y el Ser. Con la desaparición del Ser-en-sí, la infinita colección de los seres se ha ahogado en la contingencia: cada uno de ellos podría no ser, podría ser otro de lo que es. A nuestro ateos-a-supesar, todo lo que es les evoca la imagen absurda y vana de su ser: en una piedra, en una rosa, perciben su perfecta incongruencia. Se comienza a llamar *aburrimiento* a esta intuición directa del Ser. Por lo demás, si Dios no existe, Ser y Materia son términos intercambiables; el Ser es dispersión, inercia y exterioridad. El poeta detesta esta Materia que lo reduce a pura diseminación: ésta contesta todos nuestros privilegios; y este atroz igualitarismo viene a afirmar en las narices del héroe, del Genio, del Santo «la evidencia de todo el ser parecido»[4]. Ser, Materia, Naturaleza y Natural: cuatro términos que se confunden bajo el desprecio de los Saturnianos y que no hacen más que expresar, cada

[1] "La actitud del poeta, en una época como la nuestra, en la que está en huelga ante la sociedad, consiste en obviar todos los medios viciados que pueden presentársele. Todo lo que se le puede proponer es inferior a su secreta labor". Mallarmé, *Sur l'évolution littéraire*, p. 870, Œuvres complètes, *op. cit.*

[2] En su discurso de recepción en la Academia francesa.

[3] Recordemos que el 2 de diciembre de 1851 tuvo lugar el golpe de estado de Luis Napoleón.

[4] Mallarmé, *La musique et les Lettres,* Œuvres complètes, p.648.

uno a su manera, la muda democracia de las cosas. El poeta detesta a la mujer «natural y, por lo tanto, vulgar»[1], odia las eclosiones, las expansiones, todo lo que parece añadir ser al Ser; tiene miedo de su propia naturaleza: puede que un mono aguarde bajo su piel. Rigurosamente abotonado, estirado, envarado, rechaza cualquier dejadez: ¿a qué se abandona uno sino a la Naturaleza? Refrenará sus impulsos y yugulará sus deseos, pues la saciedad es plenitud y toda plenitud es plenitud de ser. Tanto como las rollizas y húmedas formas de la mujer, detesta los sudores del macho, sus pelos y su fuerte olor a cuero. En lugar de abandonarse a lo que son, prefieren interpretar un personaje: al menos están seguros de sacarlo de ellos mismos y además tiene la ventaja de no existir. Y este culto del artificio les empuja frecuentemente a adornarse con una femineidad abstracta. Parecidos en esto a los pederastas, abominan en la mujer su realidad carnal pero están atraídos por la Idea femenina: simplemente porque se trata de desempeñar el papel de lo que no pueden ser y de recusar lo que son. Sus efusiones, sus pasmos, sus afectaciones de pureza, sus delicadezas, su amaneramiento en ocasiones, todos estos remilgos podrían hacer que se les tomara por sarasas. Pero no: salvo raras excepciones, no practican la homosexualidad. Más bien impotentes, o frígidos con, a veces, una brusca explosión de priapismo de la que no dejan de arrepentirse y, la mayor parte del tiempo, un erotismo de epidermis, de roces o de palabras: en resumen, rozadores. De ahí que aborrezcan la fecundidad del romanticismo. Aquellos gordos genios de 1830, perpetuamente de parto, daban a luz en medio de flemas y excrementos, a niños vivos, a monstruos y a niños muertos; ¿para qué dedicarse al Arte si es para volver a encontrar en él la Naturaleza? ¿No se corría el riesgo de tomar el poema por una miel de la que el hombre sería la abeja? ¡Qué horror! Se remplazará esta vulgar fecundidad por una esterilidad dosificada. La Poesía renuncia a la producción masiva para consagrarse a la calidad; sustituye la abundancia alterada de sus predecesores, que habían terminado por provocar una inflación verbal, por la estética de la escasez: uno se especializará en los artículos de lujo. Oprimidos hasta el estreñimiento, los recién llegados privan

[1] Baudelaire: "La mujer es *natural*, es decir, abominable. También es siempre vulgar, es decir, lo contrario del Dandy" ("Mi corazón al desnudo" en *Diarios íntimos* El hilo de Ariadna, Buenos Aires, 1999, p. 49); cf. También Mallarmé, carta a Lefébure del 17 de mayo de 1867, citada por Henri Mondor en *Eugène Lefébure*, Gallimard, 1951.

celosamente de sus poemas a las masas que no reparan en ellos; para defenderlas contra dedos que no intentan abrirlas, colocan a sus obras cierres de oro[1]; se ruega al público que se abstenga: se escribe en primer lugar para uno mismo y luego para las gentes del oficio y para ciertos coleccionistas de piezas raras. Varios lustros antes de la primera bicicleta, vemos aparecer el tándem tan francés de la Avaricia y de la Literatura. Sin duda ya había sucedido que escribieran avaros, pero nunca antes de este final de siglo se había escrito *para ser avaro*.

Se trata en realidad de restaurar una aristocracia. La ciencia no se contenta con matar a Dios y abolir el Ideal: ha establecido a través del razonamiento y la experiencia verdades accesibles *a todos*; afirma que «el buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo»[2]. Al desvelar «la evidencia de todo el ser parecido», arruina el principio objetivo de toda jerarquía; al afirmar que lo Verdadero es comunicable, arruina el principio negativo de la desigualdad. Todo el mundo está de acuerdo, burgués como poeta, en deplorar el progreso de la instrucción. «Hay una cosa, escribe Montalembert, que aumenta en Francia con el progreso de la instrucción primaria: la criminalidad»[3]. Flaubert no se desencoleriza, ni Leconte de Lisle; el dulce Lefébure, empleado de correos y futuro arqueólogo, escribirá pronto, uno entre mil: «Ya no tenemos suficientes ignorantes.»[4] Pero aun si hubiera más, si el analfabetismo se extendiese por Francia, ¿se estaría más avanzado? El mal está hecho, puesto que los cabecillas han persuadido al pueblo de que era *capaz* de instruirse; que sólo se lo impedían su miseria y la mala voluntad de los dirigentes. De hecho, a la burguesía poco le importan los ignorantes : le hacen falta ignorantes de derecho; producto inestable y contradictorio, transición que aspiraría a parar la Historia, afirma la igualdad de todos contra sus antiguos dueños y, contra sus esclavos, su superioridad natural. Tal es, en efecto, la culminación del espíritu analítico: la burguesía se disuelve por sí sola; se convertirá en pueblo o en aristocracia; se perderá en la

[1] "Así, los que llegan primero entran de lleno en una obra maestra... ¡Oh cierres de oro de los viejos misales! ¡Oh jeroglíficos inviolados de los rollos de papiro!", Mallarmé : *L'Art pour tous*, Œuvres complètes, p.257, *op. cit.*

[2] Descartes: recordemos que *El discurso del método* comienza con esta frase.

[3] Citado por H. Guillemin, *Le coup du 2 Décembre.*

[4] Carta a Mallarmé, 27 de mayo de 1867, en *Eugène Lefébure, op. cit.*

equivalencia universal si no consigue restablecer a su favor el espíritu de síntesis, gran vencido de 1789, y sus productos irreductibles. Con respecto al proletariado, su actitud es ambigua: quiere reducir esta gran pasta indigesta, la Masa, pulverizarla en individuos impotentes; pero al tiempo que niega estas realidades sintéticas, las clases, desea, aludiendo discretamente a certezas incomunicables o verdades reveladas, sugerir a los trabajadores que hay una jerarquía de las almas. En fin, hay que recordar, todas las veces que se pueda, que hay *diferentes* naturalezas humanas. No se hablará ni de *sangre* ni de *nacimiento*, pero se mencionará, de pasada, el tacto, el gusto, la finura y todas esas cualidades que no se pueden adquirir. Cuando una clase <superior> ve recusada su superioridad, puede ocurrir — sin prejuzgar otras maniobras más eficaces y más sangrantes — que se defienda mediante el recurso al esoterismo. El inquietante <ascenso> de la burguesía fue sin duda alguna el origen de la poesía de los trovadores; no creo que haga falta ver en el amor cortés una transposición de la herejía cátara, ni siquiera de la devoción a la Virgen: fue una reacción defensiva de los señores que idealizaron la relación de vasallaje y la proyectaron en el cielo platónico. Asimismo, en un momento en que la nobleza combatía en dos frentes, el Preciosismo fue una tentativa de diversión; los huéspedes de la Marquesa de Rambouillet intentaron brillante pero inútilmente trasladar la lucha al terreno de la cultura. Y de cierto Preciosismo también necesita la burguesía de 1850: ya que pretende ser irremplazable, es necesario que dé sus pruebas; y si la intelección es común a todos, la elite debe dejar entrever realidades tan sutiles, con unas articulaciones tan numerosas y variadas, que escapan por esencia a la Razón Científica y no son accesibles más que a escasísimos privilegiados. Si no se poseen de hecho las luces requeridas, toda una vida de estudio no será suficiente para adquirirlas. En una palabra, puesto que la Razón se ha sublevado contra los poderes, puesto que se ha convertido en la gran niveladora, se recurrirá a lo Irracional y se volverá, como siempre, a las razones del corazón. En todos los ámbitos, en toda ocasión, la clase burguesa conservará el espíritu aristocrático como una agitación incesante; no sería falso llamar esta presencia de la idea jerárquica una <contrarrevolución permanente>; es preciso que se manifieste a cada instante, que una prensa conservadora la señale en las columnas de un periódico, que una fina [alusión] la recuerde en un discurso de la Academia, en la declaración de un general o de un ministro; es ella la que produce este mani-

queísmo burgués conocido bajo el nombre de <distinción>. Jamás nombrada, siempre sugerida, la superioridad absoluta de la burguesía parece como el reverso de sus declaraciones igualitarias.

Los poetas se convertirán una vez más en los agentes de la contrarrevolución preciosista. Con la mejor intención del mundo: quieren <distinguirse> de la burguesía. ¿Pero acaso ésta no quiere distinguirse del pueblo? Todo lo que hagan contra ella, ella hará que le sea ventajoso. Sus mayores, justamente, decían ser videntes y profetas: pero era el tiempo en que las bestias hablaban y en que los libros se escribían bajo el dictado de Dios. Sus sucesores, que carecen de fe, saben que la nobleza ya no existe y que, por lo demás, los hombres son todos de la misma manera vanas figuras de la materia. La Poesía descubre una misión nueva: reconstituirá, *contra la Verdad*, una nobleza fantasma; frente a las verdades públicas de la ciencia, establecerá un *orden de lo incomunicable*; usará la belleza como un principio selectivo: en apariencia ofrecida a todos, y en realidad accesible a ciertos privilegiados, aniquilará, por su sola presencia, las diferencias irreductibles que separan a los hombres y provocará en la sociedad una ruptura de nivel. Por encima del ganado humano[1], algunos raros aficionados se unirán a los artistas para formar una caballería pobre y mística. Esta pequeña comunidad espiritual, a medias monacal y militante a medias, que tenía algo de academia, de sociedad de pensamiento y de confraternidad religiosa, tenía su mito orgulloso — la predestinación — y sus ritos iniciáticos. Elegido por la desgracia, el poeta se manifiesta al mundo a través de su insatisfacción; después es reconocido por sus semejantes reclutados por cooptación, sufre las formalidades de iniciación y publica en revistas confidenciales. Durante varias décadas, los poetas no frecuentaron más que a poetas. En la mansión de Leconte de Lisle cada recepción tenía la solemnidad de un oficio; se conservaba una jerarquía rigurosa: Victor Hugo era el rey cautivo, Leconte de Lisle era el virrey. Se llamaban los unos a los otros príncipe, duque o condestable. Así disfrazaban el horror que les inspiraba su nacimiento plebeyo* fomentando con una afirmación crispada una

[1] "Sobre el atolondrado hato de los humanos", Mallarmé,S. *La mala racha* en *Poesías*, Hiperión, p. 15.

* Este horror se encuentra incluso en Lautréamont: "Soy hijo del hombre y de la mujer, según me han dicho. Lo cual me sorprende... Creía ser más" (N.*d.*A) *Les Chants de Maldoror*, Canto primero, 1868. [*N. del A.*]

especie de arianismo simbólico. Su aristocracia, negativa por completo, se eleva sobre las ruinas de toda aristocracia real. Decoran con el nombre de nobleza su vana nostalgia de una nobleza anonadada; y su singularidad irremplazable, en el fondo, no es más que la negación de la universalidad. Negación imposible y consciente de serlo, pero que se enorgullece de mantenerse contra la evidencia misma. El fracaso sufrido por la Poesía en 1851 y el desastre sufrido por el patriciado francés en 1793 se reflejan el uno en el otro y son la prueba recíproca el uno del otro; ambas derrotas son la imagen terrestre de un drama metafísico: al triunfar sobre los nobles y los poetas, la burguesía se pierde y mata a su Dios. Aristócratas difuntos, más nobles de lo que nunca fueron, puesto que tienen la suprema grandeza de estar muertos; poetas ignorados cuyo exilio es la consagración[1] y que del hecho de no ser leídos extraen su principesca altivez: es todo uno, los burgueses se ennoblecen encarnando la muerte de la Nobleza que sus abuelos masacraron. Un santiamén es suficiente para cambiar la privación en riqueza: del príncipe cogen la altivez, los desdenes, el estoicismo y la ausencia. Esta confraternidad de iniciados tiene su misterio: el de la Transustanciación de la Nada en Absoluto, del No en Sí, de lo Imposible en Necesario. Para llevar la empresa al extremo, rechazarán vivir. Una circunstancia particular les va a facilitar este último rechazo: son *pobres*.

Al reducir su tren de vida, las Letras han modificado su reclutamiento, lo cual no tiene nada de sorprendente: una investigación sobre los antecedentes de los San Cirianos revelaría importantes variaciones de sus medios de origen según que la guerra sea o no un honor. Mientras uno podía ganarse la vida con la Poesía*, los hijos de buena familia no desdeñaron consagrarle su talento. Una vez venida a menos, amordazada, apenas si, muy de cuando en cuando, da para cenar. Pierde su atractivo; pero por ello, a los pequeñoburgueses a los que intimidaba y que no veían en ella más que un placer de ricos, de repente les parece más accesible. A medida que los soberbios se alejaban, los humildes se atrevían. De seguir creyendo que el talento se reconocía en el éxito, estas personas de mal

[1] "La poesía, consagración; que intenta, con castas crisis aisladas, mientras la otra gestación en vía", Mallarmé, *Quant au livre*, Œuvres completes, p.372, *op. cit.*

* En 1848 Victor Hugo poseía 180 millones de francos 1952. Hacia el final de su vida su fortuna se elevaba a más de dos mil millones.[*N. del A.*]

agüero no hubieran escrito ni una línea. Cuando les pareció que el éxito se disociaba del mérito, osaron soñar con un mérito que les elevaría por encima del éxito. De hecho, vivían en el malestar desde hacía más de cien años. Hasta entonces, Dios ocultaba el absurdo radical de sus humildes existencias; una vida ingrata encontraba su recompensa y explicación en el Cielo y, al realizar sus tareas con celo, podían creer que contribuían a mantener el orden del Universo. Pero con la descristianización, sus ojos, para su desgracia, se abrieron: «Cuando antaño, escribe Musset ya en 1835, el opresor decía: <A mí la tierra>, <¡A mí el Cielo!>, respondía el oprimido. Ahora, ¿qué responderá?»[1]. ¿Su respuesta? Depende: si pertenece al proletariado, reclamará su lugar al sol, incluso estará dispuesto a conseguirlo mediante la violencia. Pero el pequeñoburgués, mistificado, mal pagado, respetuoso a su pesar, no reclamará nada. No es un rebelde, y menos un revolucionario: no quiere derribar la sociedad; como antaño los ricos israelitas de Polonia, como hoy los Negros del ex-Congo, no cesa de reclamar su integración en los medios llamados superiores. Clase del resentimiento, de la humildad orgullosa, de la envidia y vergüenza rumiadas, esta pequeña burguesía se imagina pagar en todas las circunstancias los inmensos destrozos de la Historia. Es lo que piensa todavía en 1850 (se equivoca: será el proletariado industrial y agrícola el que pagará los costes), los acontecimientos la han despedazado: desde el golpe de Estado, la alta y la media burguesías han vuelto a consolidarse; la crisis económica de los últimos años ha sido olvidada o atribuida a la agitación revolucionaria. Ciertos pequeñoburgueses participan en la prosperidad general; muchos otros, mercachifles, modestos comerciantes, han sido arruinados por la gran industria o el gran comercio; y los que quedan saben que no se mantendrán mucho tiempo contra la máquina. En vano el pequeño comerciante, el empleado, se resisten al insensible deslizamiento que los asemeja al proletariado: conocen su propio destino; y si en ocasiones aborrecen a los grandes de este mundo, reservan su odio para las masas trabajadoras de las que se sienten vecinos. A ellos se aplica la célebre frase de Nietzsche: «En toda moral ascética adora el hombre una parte de sí como Dios y tiene para ello necesidad de diabolizar la parte restante»[2]. El pequeñoburgués demonizará la Historia, esa

[1] *Confession d´un enfant du siècle.*

[2] Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano,* primera parte, aforismo 137, Akal, Madrid, 1996, p. 112.

plaga periódica que le arruina; demonizará la Naturaleza y la Vida, porque son populacheras; se las apañará para absorber la luz que emana de las clases dirigentes y, puesto que se obstina tontamente en conservar un orden del que es víctima, no tendrá otro remedio que pavonearse en un negativismo enfurruñado y artificial: de los obreros es preciso distinguirse por el mérito. Las privaciones que se inflige no provienen en primer lugar de sus principios utilitaristas: quiere disciplinar su propia carne que es culpa; quiere matar al obrero que respira y digiere por su cuerpo. El resentimiento deslumbrado contra lo que llama innoblemente la flor y nata, la conciencia lúcida y amarga de ser inferiores, la actitud ambivalente respecto a los bienes de este mundo y a la desigualdad, la total ausencia de una conciencia histórica o de una conciencia de clase, la complicidad reconocida con los magnates de la clase dirigente, el celo, las privaciones autopunitivas y las conductas de fracaso: todos estos caracteres constituyen si no la ideología de los pequeños burgueses — nunca la tuvieron — al menos su complejo ideológico. Pero, hasta ahora, este complejo jamás inspiró a los poetas. O bien, se burlaron de él: durante mucho tiempo se hizo mofa de los destripaterrones y de los tenderos. Ahora de golpe, la Poesía, encadenada, despreciada, se vuelve cosa suya; el Universo la abandona. No tienen más que ir a ella. Los hijos, reprimidos en sus familias modestas y puritanas, aceptaban hasta entonces torcer el cuello a sus esperanzas y repetir la carrera paterna. Nadie supo de sus angustias ni de sus revueltas. Pero la Poesía, de pronto a su alcance, es la vía de escape de su rencor. Irritado por el puritanismo del padre que, finalmente, no sirve para nada, el hijo quiere alejarse de su nacimiento; lo negará todo por resentimiento; despreciará la vulgaridad de los ricos y la grosería de la chusma.; expresará su sucño imposible de una aristocracia de los puros. Pero cuando cree oponerse a su padre, a su tío, no hace sino seguirles. En él como en ellos, las penas y las mortificaciones no tendrán otro objetivo que elevar a la víctima a un mayor potencial de sacralidad: padre burócrata e hijo poeta han decidido enmascarar su pobreza adquiriendo cierto carácter numinoso. Y cuando el poeta desprecia las riquezas que no puede obtener, se parece a todos aquellos que en su familia, han pensado y a menudo sostenido que la obediencia, la modestia, la castidad, el cumplimiento cotidiano del deber daban al alma del pobre una calidad que los ricos podrían envidiarle. Y cuando se aliena al absoluto, afectando considerar el Ideal como esencial y su Ego como inesencial, sigue pareciéndose a sus padres que se han alienado para

siempre al invisible Capital. De ellos le vienen su afición a la pureza, su respeto a los grandes de este mundo, y su odio a la Naturaleza y a la Vida.

En fin, el fracaso poético se convertía en una cifra que daba una profundidad desconocida a sus fracasos; escribieron porque de la Poesía ya no se sacaba provecho, porque sus silenciosos desdenes les reflejaban su docilidad despreciativa y muda; porque la dignidad enfurruñada del bardo en paro y la dignidad tenaz del empleado subalterno podían confundirse; porque sus inconfesables rencores de hombre podían sublimarse en el justo resentimiento del poeta. Admirable apropiación de la Idea poética por sus intérpretes: ella les contrata para hacer huelga de silencio; y ellos hacen que esta rebelión *real* de lo Espiritual contra lo Temporal sea también la rebelión *soñada* de los humildes contra los soberbios. Ecónomos por necesidad, estos profesores, empleados de correos, secretarios de ayuntamiento, jefes de oficina y sub-bibliotecarios se ofrecieron el lujo de ser parsimoniosos, de rechazar de antemano todos los bienes que no podían adquirir. «Ardèche. Aborrezco este nombre. Y sin embargo conlleva las dos palabras a las que he dedicado mi vida. Art. Dèche[1].»[2] La miseria se convertía en una prueba providencial o en una marca de elección: «La verdadera y buena miseria, mangoneándome por todo lo que no es mi vocación, me hizo...agotar las villanías...de las cosas exteriores»[3]. Podían imaginarse sin esfuerzo que su indigencia procedía de su ascetismo. En fin, la Poesía, suprema generosidad de los grandes románticos, se convirtió, a los ojos de estos modestos trabajadores, en el Arte de considerar la pobreza como un lujo. «¿Vivir?, decían. Nuestros criados lo harán por nosotros»[4]. Pero

[1] Juego de palabras sobre la región del sur de Francia, l'Ardèche : "dèche", en argot, designa la miseria, la pobreza extrema. (N.*d*.T.)

[2] Mallarmé: Carta a Henri Cazalis y a Emmanuel des Essarts, agosto de 1864, in *Vie de Mallarmé* por Henri Mondor, Gallimard, 1941. De este libro, principalmente, Sartre saca las citas de la correspondencia de Mallarmé, así como las citas de otros relatos de Mondor sobre el poeta publicados antes de 1952, en particular *Mallarmé plus intime* (1944) y *Eugène Lefébure* (1951). El lector podrá encontrar las cartas citadas en los once volúmenes de la Correspondencia de Mallarmé publicada en Gallimard entre 1959 y 1985.

[3] Carta a H. Cazalis, 3 de marzo de 1871, in *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[4] Cf. Villiers de l'Isle-Adam, in *Axël* : «Aceptar vivir ya no sería más que un sacrilegio hacia nosotros mismos. Vivir, la servidumbre lo hará por nosotros.» Citado por Mallarmé en *Villiers de l'Isle-Adam*, p. 505, Œuvres complètes, *op. cit.*

no tenían domésticos sino, a veces, una mujer para los quehaceres que hacían pasar por una princesa y con la que se casaban *in extremis*[1]. Incluso la enfermedad les parecía un privilegio: «Qué hacer aquí, y cuál sería nuestro pretexto para quedarnos si no estuviésemos heridos, perseguidos, robados, vilipendiados y sangrantes; hay que estar enfermo: es nuestro título de nobleza inmemorial más hermoso.»[2] Pretendían que a penas existían: «Mi corazón en su pesar se ha embalsamado a sí mismo», decía uno[3]. Otro: «Soy una tristeza errante, un espíritu pasivo que vaga por las cosas y que, despistado en primavera, se siente en su tierra en otoño»[4]. O bien: «La calidad de nuestra esperanza ya no nos permite la tierra»[5]. Un joven estudiante de instituto escribe:

> No creo en Dios, abjuro y reniego de las ideas,
> Y en cuanto al amor, ironía vieja,
> Borrarlo de la memoria quisiera.
> Mi alma, cansada de vivir y con miedo de morirse,
> Ya apareja, con rumbo a naufragios horrendos,
> Igual que un velero desmantelado, juguete de las olas.[6]

Estas pequeñas almas, de marejadilla, siempre a punto de desmayarse, encontraban más espiritualidad en la inercia que en la actividad. Baudelaire había lamentado no poder aliar Sueño y Acción; sus epígonos, más radicalmente, se regocijaban de ello: «La estupidez de un poeta moderno incluso llegó a lamentar que la Acción no fuera la hermana del Sueño... Dios mío, si fuera así... ¿dónde nos salvaríamos?»[7]. Esta inercia, en el fondo, era al mismo tiempo una acusación y una

[1] Como Villiers de l´Isle-Adam.

[2] Carta de Villiers de l´Isle-Adam a Mallarmé, 27 de septiembre de 1867, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[3] Joséphin Soulary: *Facilis*, en *Les Figulines* (1862), edit. Alphonse Lemerre, Paris.

[4] Lefébure: carta a Mallarmé, 16 de febrero de 1865, en *Eugène Lefébure, op. cit.*

[5] Viliers de l'Isle Adam, *Axël*. Este pasaje es citado por Mallarmé en una conferencia que pronunció sobre este autor. Cf. p. 505, Œuvres completes, *op. cit.*

[6] Verlaine, P. "La Angustia" en *Poemas saturnianos*, Poesía Visor, Madrid, 1996, p.33.

[7] Mallarmé, carta a H. Cazalis, 3 de junio de 1863, en *Vida de Mallarmé, op. cit*

declaración de inocencia: no hemos hecho nada, no somos siquiera culpables de haber nacido; toda la responsabilidad recae sobre la sociedad*. Es lo que en otro lugar he denominado un quietismo de resentimiento. Sin tener predilección por el suicidio efectivo, todos ellos han preferido la muerte a la vida; la mayor parte, para ahorrarse los últimos sufrimientos de la muerte voluntaria, han decidido estar ya muertos en vida. Corbière compone varias veces su epitafio:

> Se mató de ardor, o murió de pereza.
> Si vive es de olvido...

Y:

> Murió esperando vivir
> Y vivió esperando morir[1]

El Señor nos apostrofa:

> ¡Hombre! Aprende a morir antes de haber sido...
> Busca en el fondo de la tumba en su realidad
> El secreto de la vida[2].

Es una maravilla ver a todos estos muertos disputarse jovialmente la palma de la muerte: «¿Quién está más muerto de nosotros dos? Yo sin duda alguna»**. Adoptaron todas las categorías negativas del fracaso y de la recriminación, prefiriendo al Presente el Pasado, el Artificio a la Naturaleza, el Deseo a la saciedad, al Deseo la indiferencia. No detestaban imaginar que habían fracasado en su vida e incluso en su Obra.

> Aquí yace — corazón sin corazón, mal plantado
> Demasiado logrado — como *fracasado*[3].

* Tristan Corbière: «Me ha faltado la vida» (Bajo un retrato de Corbière). [*N. del A.*]

1 En *Les Amours jaunes*, 1873.

2 Leconte de Lisle: *Le Secret de la vie*, en *Poèmes tragiques*.

** Carta de Lefébure (en Mondor, *Eugéne Lefébure*, 15 de julio de 1868). [*N. del A.*]

3 Tristan Corbière, en *Les Amours jaunes*, 1873.

A veces extremaron el horror de las cosas hasta el punto de declarar — lo que hoy se les reconoce de buen grado — que sus mejores poemas eran los que no habían hecho: «He sentido revivir en mí... el viejo poema muerto de mi juventud; hermoso poema, puesto que jamás fue escrito»*. En absoluto ignoraban que la aristocracia está ligada por esencia a las sociedades de consumo y que el noble es un consumidor de elite que debe llevar a cabo en nombre de todos la destrucción ritual de los bienes de este mundo, mientras la especie humana, reunida, mira beatamente desvanecerse las mercancías que ella misma ha producido con el sudor de su frente. Pero como las orgías aristocráticas estaban por encima de sus medios, remplazaron la alegre dilapidación de las riquezas por la negación sistemática de la realidad. Los santos, en las sociedades militares y agrícolas, llevaban la destrucción al límite; en ellos una colectividad entera veía de nuevo su imagen, su gloria y su generosidad autodestructiva. Lo rechazaban todo, incluso lo necesario, y sin embargo su lenta agonía no podía concebirse fuera del lujo y de los mitos de una sociedad de consumo. No pudiendo ser militares, los poetas de 1850 serán santos. En el seno de una sociedad industrial y comercial, reflejarán a los miembros difuntos de una comunidad desaparecida su largo sueño fúnebre y su antigua locura. Por lo demás, la contestación radical de todo el Ser por palabras va a fomentar su resentimiento. Le dieron un nombre a este negativismo universal: el Sueño. De hecho, no vayamos a imaginar que sus sueños tienen un contenido: existen excepciones, claro; pero en general el Sueño, el Silencio y el Enojo se confunden y no se sabría comparar su estado mental más que con una esquizofrenia ligera y sin contenido delirante.

¡Oh Brahma! Todo es el sueño de un sueño.**

O:

* Carta de Lefébure a Mallarmé, 2 de marzo de 1865 (en Mondor, *Eugène Lefébure*) [*N. del A.*]

** Leconte de Lisle, [*La Vision de Brahma* en *Poèmes anticues*]. [*N. del A.*]

La nada final de los Seres y de las Cosas
Es la única razón de su realidad.*

Y también:

Hijos de la Nada, nada, ¿de qué te quejas pues?**

Y aquí una confesión de valor que muestra cómo el resentimiento contra Todo afecta incluso a la sed de conocimiento:

Hijos de un siglo sin Dios, sin libro y sin apóstoles
Busqué lo Absoluto, primero, al igual que otros
Y empecé por la vejez, pareciéndome
Menos necesario ser un hombre que un sabio.
Hice de mis sesos un gran laboratorio...
Machaqué la naturaleza en la extraña retorta
De mi mente retorcida que calentaba por debajo
*La voluntad de ver en el universo disuelto...****

Y es que en efecto, la Ciencia (o más bien el cientificismo) les sirve para dos fines opuestos: el materialismo contemporáneo es la causa principal de su ateísmo y de su desesperación. La Ciencia, escribe Lefébure en 1867[1], «va a producir una ruptura infranqueable en la historia de la humanidad sobre la tierra, antes y después de la Esperanza, esta noble Esperanza que ha hecho que el hombre alce la frente hacia el cielo y que, abandonándolo, lo dejará caer a cuatro patas». Física y fisiología reducirán el Ideal a no ser más que una añagaza. Pero, precisamente, el resentimiento producido por este descubrimiento les inclina

* Leconte de Lisle, [*Le Secret de la vie* en *Poèmes tragiques*]. [*N. del A.*]

** Jean Lahor, [*La fierté du néant* en *L'Illusion* (1875-1893), Alphonse Lemerre, Paris. Jean Lahor es el seudónimo de Henri Cazalis, poeta amigo de Mallarmé.] [*N. del A.*]

*** Lefébure; Citado por Mondor [en *Eugène Lefébure*], p.95. El subrayado del último verso es mío. [*N. del A.*]

1 En una carta a Mallarmé, *ibid.*

a exagerar esta desagregación. Nada exigía, en efecto, que con la pérdida de la fe se derrumbaran cayendo en el materialismo analítico del siglo XVIII. Neokantismo, agnosticismo, neohegelianismo, relativismo, pragmatismo, materialismo dialéctico: todas estas filosofías van a nacer en breve o han nacido ya de la muerte de Dios. Pero si estos soñadores se han lanzado a lo peor, es por angustia, por morosidad y por cálculo. Oscuramente sienten que están comprometidos, con toda su época, en una gran tragedia social, que no finalizará sino tras su muerte. La época, dice uno de ellos, es un «tunel»[1]; y, por entonces también, Tocqueville expresaba ese sentimiento general escribiendo: «No sólo no hemos visto el fin de la inmensa revolución que comenzó antes de nosotros, sino que el niño que nace hoy tampoco la verá probablemente...Sentimos que el viejo mundo termina, pero ¿cuál será el nuevo?»[2]. Pero su rencor les impide esperar una aurora: al mito burgués del Progreso, prefieren el de la Decadencia. Se comparan gustosos a los últimos bizantinos, a los romanos del Bajo Imperio: es confesar que relacionan su destino con el de la clase poseedora. Y para satisfacer su furor tanto como, quizá, para ocultarse la verdadera fuente de su angustia, transforman el drama social en catástrofe cósmica. Les gusta representarse la muerte de la Tierra. El enfriamiento del Sol les divierte particularmente:

> Un mundo muerto, inmensa espuma del mar,
> Abismo de sombras estériles y de fulgores espectrales...[3]

La colisión interplanetaria tampoco está mal:

> ...el Globo y todo lo que abriga
> Bloque estéril arrancado de su inmensa órbita...
> Contra cualquier universo inmóvil en su fuerza
> Destrozará su vieja y miserable corteza...[4]

[1] Mallarmé, *Quant au livre* p. 371, Œuvres complètes, *op. cit.*

[2] Carta a Stoffels, 28 de abril de 1859, citada por H. Guillemin en *op. cit.*

[3] Leconte de Lisle, *Paysage polaire*, en *Poèmes barbares*.

[4] *Solvet seclum*, *ibid.*

Se goza de antemano de los terrores del Último Hombre:

> Vagaba, solo, por la Tierra. Y la Tierra estaba desnuda
> Por el Vacío sin fin, el Globo descarnado...
> Se iba...[1]

O, cuando se cansan de tales Apocalipsis, proceden al anonadamiento metafísico:

> El tiempo, la Extensión y el Número
> Cayeron del negro firmamento
> En el mar inmóvil y oscuro.[2]

De todas maneras, el procedimiento no varía: se extrae de cualquier obra de divulgación las armas que servirán para la conflagración final. Puesto que la Ciencia nos ha mostrado la nada de nuestras esperanzas, exageremos sus revelaciones, mostremos la nada de todo. Ante el Desastre Universal, el Ideal y la Belleza aparecerán, inversión previsible, como las únicas verdades aceptables. Quizá no se haya insistido lo suficiente en esta contestación recíproca del Ideal por la Materia y de la Materia por el Ideal: veo en ello, por mi parte, uno de los rasgos más evidentes de la época. A decir verdad, estas dos Nadas no son de la misma naturaleza: a una, puro despliegue multicolor de cualidades ideales, le falta el Ser; en cuanto a la otra, si se la despoja de todas las irisaciones que nuestra fantasía le presta, no es más que ser incalificable. Así nos encontraríamos de nuevo con la dialéctica hegeliana del Ser y del No-Ser, pero vivida: el Ser puro no se distingue en absoluto del No-Ser puesto que no es *nada*; y la Nada, como se puede soñar con ella, es preciso que, en cierta medida, sea. Si todas las cualidades sensibles revelan —como se cree entonces— la naturaleza de los sentidos más que la de los objetos, toda presencia —la más opaca, la más muda, la

[1] Leconte de Lisle : *Le Dernier Dieu*, en *Poèmes tragiques*.

[2] *Villanelle*, *ibid.*

más pesante— supone una ausencia secreta; el Ser en su pura existencia desnuda es negación de toda manera de ser; y la manera de ser, pura determinación subjetiva, acaba por ser en sí misma una *apariencia*, y por consiguiente una negación del Ser. El poeta se siente a gusto en medio de este juego de reflejos: recusa el Sueño en nombre de la Verdad o del Ser; es su hermosa desesperación, su mal secreto, ennoblecedor y roedor; luego lo restablece y pone la materia entre paréntesis en nombre del Deber-Ser y del Valor. Pasará de una ausencia a otra y se divertirá, según su humor, anulando a una por la otra o afirmándolas sucesivamente, pasando de la desesperación al gran movimiento loco de la esperanza que se sabe desesperada. En este singular momento de la historia literaria, el Artista ya no cree en el Arte porque no puede asentarlo en la garantía divina; pero como la ausencia de dicha garantía afecta a todo el universo, sólo otorga su fe al arte. Flaubert, el primero, pasa de la creencia a la duda y de la duda a la creencia, por una contestación recíproca e indefinidamente circular. Así se pide al Arte que «escamotee la vida»[1]; parece no ser más que un opio, un sucedáneo falso de la religión: «El único medio de no ser desgraciado es encerrarte en el Arte y no considerar para nada el resto»[2]. O: «Al faltar la base teológica, ¿dónde se encuentra ahora el punto de apoyo de este entusiasmo que se ignora a sí mismo? Unos lo buscarán en la carne, otros en religiones antiguas, otros en las artes»[3]. Pero, por otro lado, en textos mucho más numerosos y conocidos, afirma su religión del Arte y que su único deseo es alcanzar «lo Verdadero por intermedio de lo Bello»[4]. En Baudelaire, la misma vacilación. Puede escribir el soneto sobre la Belleza o que «toda forma creada, aun por el hombre, es inmortal»[5],

[1] «La vida humana es una tienda triste, decididamente, una cosa fea, pesada y complicada. El Arte no tiene otro objetivo, para la gente de espíritu, que escamotear su peso y amargura». Carta de Flaubert a Mlle. Bosquet, 1863.

[2] Carta de Flaubert a Alfred Le Poittevin, 13 de mayo de 1845.

[3] Carta de Flaubert a Louise Colet, 4 de septiembre de 1852.

[4] «Es gran voluptuosidad aprender, asimilar lo Verdadero por intermedio de lo Bello. *El estado ideal* consiguiente a esta alegría me parece una especie de santidad, a lo mejor superior a la otra, ya que más desinteresada.» Carta de Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepie, 30 de marzo de 1857.

[5] Baudelaire, Ch. «Mi corazón al desnudo» en *Diarios íntimos* El hilo de Ariadna, Buenos Aires, 1999, p. 87 (trad. de José Pedro Díaz).

pero eso no le impide declarar, con la sabiduría desengañada de un Eclesiástico: «Hay que trabajar, si no por gusto, al menos por desesperación, ya que, bien considerado, trabajar es menos aburrido que divertirse»[1]. Verlaine irá más lejos aún, en su adolescencia, pues publicará en la misma compilación:

> Me río del Arte y del Hombre, me río de los cantos
> De versos, de templos griegos...[2]

Y:

> Oh, Don Quijote...tu vida fue un poema
> Y los molinos de viento estaban equivocados, ¡oh mi rey![3]

Para salir del callejón sin salida, sería preciso que alguien tuviera el valor de penetrar hasta el fondo. Pero, por el momento, estas amplias vacilaciones no inquietan a nadie. Un pensamiento tan complaciente con sus contradicciones encontrará su mejor expresión en la famosa frase de Malraux, pero ligeramente deformada: «El Arte no vale nada, nada vale el Arte»*. Leconte de Lisle lo expresó en *Le Secret de la vie* de esta manera :

> ¡Sí! Sin ti, que no eres nada, nada habría existido

[1] *Ibid.* p. 55.

[2] Verlaine, P. «La angustia», *op. cit* p. 33.

[3] *A Don Quichotte.*

* La frase de Malraux es correcta pues expresa la *paradoja* « una vida no vale nada, nada vale una vida » [puesta en boca de Garine, personaje de *Los conquistadores* — *N.d.E* francesa]. Y es que trata del problema fundamental. Su parodia, que expresa con precisión las preocupaciones de los poetas de antaño, no es más que complacencia con respecto a pensamientos cobardes. [*N. del A.*]

Mistificados y mistificadores, estos poetas, cuando creen escapar a su entorno no hacen más que exagerar sus rasgos: la cabra tira al monte. En primer lugar, su ostentosa, y quizá *un poco demasiado violenta*, negación de la burguesía está inspirada por la propia burguesía. Como el Diablo que gana la partida cuando llega a convencer de que no existe, esta clase resbaladiza y transitoria, cuyos privilegios no se pueden fundar sobre nada, se niega para afirmarse, convencida de que, para reinar sobre el mundo, le es preciso persuadir a sus sujetos de su inexistencia. La Nobleza, convencida de la existencia de Dios, afirmaba con soberbia sus privilegios; la burguesía los escamotea; se trata de persuadir a los oprimidos de que no hay opresores. ¿Clases? ¡No, hombre!: la sociedad moderna se compone de medios imbricados los unos con los otros, de capas sociales que se interpenetran. Astuto el que sea capaz de decir dónde termina el proletariado y dónde comienza: es un ser de razón. ¿Lo definirá usted por la producción? ¿Por el consumo? Nada vale. Hay, sin lugar a dudas, situaciones más envidiables que otras pero las osmosis, atracciones, simbiosis, etc. multiplican los intercambios y mantienen una adaptación del conjunto social a sus funciones. Esta acción reguladora asegura a cada miembro del grupo una importancia social que corresponde grosso modo a sus méritos. Hay una justicia estadística. ¿Qué quieren estos agitadores? Realizar en un lejano porvenir y mediante una violencia sistemática una *sociedad sin clases*. Son mentirosos o locos, pues no ven o pretenden no ver que esa sociedad ya existe y que *es la nuestra.*

La Burguesía no ignora que ella no es sino una *transición:* al estar la sociedad en quiebra, se ha nombrado a la elite del Tercer Estado como su <administrador judicial>, con la misión de proceder a la liquidación. Pero ella se niega a conocerse en su verdad: vería la muerte en el espejo; presiente y quiere ignorar que fue la clase que se encargó de abolir la Nobleza en nombre de una sociedad sin clases. Esta sociedad futura es su término y su ruina, su razón de ser y su negación; pero esto no se dirá: sería confesar que se lleva en sí mismo su propia destrucción y que uno no puede realizarse sin anonadarse. Para parar este deslizamiento ineluctable, se pretenderá que la operación ya ha sido realizada, la liquidación ya acabada, la igualdad ya realizada: ¿no son accesibles para todos los cargos más elevados? ¿No vale tanto el voto de un jornalero de Quercy como el del banquero parisino? Se quitará de encima aquella desigualdad interna que debe realizar su estallido final pro-

yectándola al exterior bajo la forma de una negación abstracta e intemporal: la Burguesía *no existe*, jamás ha existido. Ya en 1791, su temible poder de análisis había acabado con las instituciones monárquicas: la burguesía no ha temido volverlo contra ella misma, y sus representantes, al votar la ley Le Chapelier, han hecho del individuo, durante un siglo, la única realidad social: «Siendo una de las bases de la Constitución francesa la destrucción de toda suerte de corporaciones de ciudadanos del mismo estado o profesión, queda prohibido restablecerlas de hecho bajo cualquier pretexto. Los ciudadanos de un mismo estado o profesión, los empresarios, los que tienen tienda abierta, los obreros y los artesanos...no podrán cuando se encuentren juntos nombrarse ni presidentes, ni secretarios, ni síndicos... ni formar reglamentos sobre sus *pretendidos intereses comunes*... Estas deliberaciones y convenciones (de ciudadanos unidos por los mismos oficios) serán declaradas inconstitucionales, atentatorias contra la libertad y las declaraciones de los derechos humanos...». Así es como se suprimen las clases de un plumazo: ¿sindicatos? ¿convenciones colectivas? ¿Por qué, si *no hay* intereses comunes? El contrato libre será la regla y este contrato debe concluirse *entre individuos*. El interés común de los patrones era declarar que no tenían ningún interés común.

Este falso suicidio de la Burguesía debía tener por efecto la pulverización de la clase trabajadora. Nada de agrupamientos intermedios entre los individuos y el Estado. No quedará de la sociedad *aparente* más que millones de soledades. Átomo social, residuo del análisis, producto negativo de una negación interesada, el individuo es un absoluto en el sentido propio de la palabra, es decir, un *separado*. El creyente de los siglos pasados asociaba la realidad del hombre con la plenitud de su ser, es decir con Dios, lugar geométrico de todas las afirmaciones; la realidad del hombre burgués reside por el contrario *en todo lo que él no es*; la Revolución crea el humanismo del no-ser. En lugar de reintegrar en su clase al individuo arrancado a Dios, lo mantiene en la soledad y la impotencia; y mide su única realidad por sus posesiones. Mientras tanto, ignorada, la clase actúa en la sombra, unas veces oculta por una monarquía parlamentaria, otras por una dictadura, y otras por una pseudodemocracia censitaria. No sorprende que, en la época burguesa, el espíritu público esté obsesionado por el mito de los poderes ocultos, jesuitas y francmasones, conspiración de Judíos, Sabios de Sión, muro de plata, confederación de vendedores de cañones. El ciudadano tradu-

ce ingenuamente a través de estas leyendas su sentimiento profundo: tiene todos los derechos, los ejerce y una alteración ínfima se produce justo en el momento en que les resta toda su eficacia; en lo que se le presenta como el producto de su acción, nunca reconoce su voluntad original. Y es que en los regímenes burgueses, ya sean parlamentarios, monárquicos o dictatoriales, la burguesía en su totalidad es la que constituye un Poder Oculto.

Los poetas, del Parnaso al Simbolismo, no harán sino llevar hasta lo sublime la imagen negativa que la clase poseedora quiere dar de sí misma. No le ahorran los insultos, desde luego. Pero, si se mira de más cerca, la burguesía que estigmatizan no existe; o bien es la tienda y la burocracia. Cuando Baudelaire se encoleriza, en sus notas íntimas, contra el comerciante, cuando Leconte de Lisle predice la muerte de los hombres:

> ...sobre un montón de oro repantigados en algún rincón...
> Moriréis estúpidamente llenando vuestros bolsillos[1],

Cuando Mallarmé se regocija de que no haya comerciantes en su familia[2] o cuando muestra a un burgués con gorro de dormir copulando con su esposa frígida[3], su desprecio no alcanza más que al pequeño comercio. Mientras tanto... Pero no parecen darse cuenta de ello: sobre la banca, sobre los altos negocios y sobre la industria, ni una palabra; permanecen extraños a los cambios económicos de su siglo y reservan sus sarcasmos para un Tercer Estado desaparecido. La *Idea* burguesa, bajo su pluma, se convierte en un intemporal; Flaubert incluso ha merecido aún más el honor de su patria[4]: definirá su pesadilla por una cualidad del alma: «Llamo burgués a todo aquél que piensa con baje-

[1] *Aux Modernes*, en *Poèmes barbares*.

[2] «Estoy orgulloso, muy orgulloso, de una cosa. De que mis hijos, si Dios me los da, no tendrán sangre de comerciante en las venas» Carta a Cazalis, 1862, citada por H. Mondor, *Vida de Mallarmé*.

[3] Soneto en «Poemas de infancia y juventud «, *Poesía completa* Ediciones 29, Barcelona, 2001, p. 46 (Trad. de Pablo Mañé)[

[4] «Flaubert a mieux mérité encore de sa patrie». Referencia a la fórmula usada por la Con-

za»[1]. En buena hora: he aquí lo suficiente para confundir aún más a las mentes. Pues, desde esta perspectiva, un obrero, si es vil, será nombrado con autoridad <burgués de honor> y Mme. Boucicaut, que fue tan caritativa, escapará a su condición por su virtud. Una tradición literaria nace por entonces cuyo principio es: golpead fuerte, pero al lado. Todavía hoy, sobre los escenarios parisinos se hostiga, con el aplauso del público burgués, a una burguesía convencional. En cuanto a la noble soledad del poeta, ¿qué es sino el reflejo del separatismo burgués? Cuando Baudelaire escribe: «Muchos amigos, muchos guantes...»[2], o «sentimiento de *soledad* desde mi infancia»[3], o cuando Flaubert se queja de «atravesar una soledad sin fin para ir no sé dónde...»[4], ¿qué son sino las víctimas de una ingeniosa propaganda? No *están* solos en absoluto pero *se hacen* solos para que su clase pueda tomarlos como ejemplo de la soledad universal. Aquí Baudelaire exclama: «Todo el mundo se pone de acuerdo por medio del Malentendido universal. Porque si por desgracia nos entendiésemos, jamás podríamos estar de acuerdo... En el amor, la Entente Cordial es el resultado de un malentendido. Dicho malentendido es el placer... Estos dos imbéciles están convencidos de que piensan en armonía. — El abismo infranqueable, que acarrea la incomunicabilidad, sigue sin estar franqueado .»[5] No hace más que dar un tono más amargo y trágico a la frase de la ley Le Chapelier: «de los pretendidos intereses comunes». Libre competencia y libre intercambio, lucha por la vida: tantos lemas burgueses resumidos en este aforismo de Hobbes: «Homo homini lupus», y que los poetas van a transponer en términos psicológicos o metafísicos. Toda una filosofía pesimista va a florecer en la segunda mitad del siglo, que no tendrá otro fundamento: no hay escritorzuelo o poetastro que no pretenda, en un suspiro, haber sentido dolorosamente que los seres son impenetrables. ¡Oh

vención y la Constituyente de 1848 como suprema recompensa de los que habían prestado servicios a la patria. Sartre la amplifica sustituyendo <bien mérité> por <mieux mérité> (N.*d*.T.).

[1] «Llamo burgués a cualquier persona que piensa con bajeza». Cf *Etude sur Gustave Flaubert*, de Guy de Maupassant (1884), en *Chroniques*, tomo III, colección 10/18, 1980.

[2] En *Fusées*.

[3] En *Mon coeur mis à nu*.

4 Carta a Georges Sand, 1875.

[5] En *Mon coeur mis à un*.

profundos observadores!, ¿cómo no os dais cuenta de que encontráis en el corazón humano lo que vosotros mismos habéis metido? Esta incomunicabilidad que pretendéis descubrir en él es simplemente la mayor consecuencia del atomismo social. Si los hombres son corpúsculos indivisibles, podrán entrar en colisión, pero no penetrarse; dos sustancias que se ha empezado por aislar no sabrían tener ningún comercio. Toda la psicología amarga o <mordaz> que este siglo nos ha legado como fruto de su experiencia, se puede construir *a priori* en cuanto uno decide aplicar a la realidad solamente el espíritu analítico. Queda por *interpretar* la impenetrabilidad. Cada cual lo lleva de maravilla: es halagador ser indescifrable; en cuanto a la indescifrabilidad del vecino, servirá de excusa para no comprenderle. Por consiguiente, las palabras mienten; no tienen el mismo sentido para todos. Y por lo tanto el amor es una simple tormenta íntima, el objeto amado nada tiene que ver con ello. «No es a ti a quien yo amaba, sino a otra nacida de mi sueño». Hasta el suave desprecio del poeta por la mujer, compañera nada comprensiva, expresa en el lenguaje de las mentes cultas la misoginia de la época — cuyas razones son históricas, sociales y económicas — y que Bismarck resumía más brutalmente en su regla de las tres K[1]. ¿Pruebas? Sería fácil y cruel mostrar lo que se disimula bajo los desencantos más sutiles: Lefébure escribe en un hermoso arrebato que el hombre es demasiado puro para la mujer[2]. ¿Qué quiere decir? O, mejor dicho, ¿cómo *siente* lo que dice? Una de sus cartas nos lo revela: duda en casarse. Dos partidos: una <mocetona, nada guapa>, y otra <muy guapa..., que recuerda a la Gioconda>. Pero ésta testimonia una «pasión física que lo espantaba». Sin embargo, es inteligente y activa. No importa: sueña más bien con casarse con la otra: «Ésta, fría y muelle, es quizá, salvo por la cultura que debe de faltarle, la mujer que me convenga»[3].

Extraña ilusión de poetas: lo que llaman aristocracia del espíritu es la sublimación de las virtudes burguesas. Pero de esta misma ilusión es

[1] *Kinder, Küche, Kirche* : niños, cocina, iglesia.

[2] No es exactamente lo que piensa Lefébure quien, a propósito de *Elën*, obra de Villiers de l'Isle-Adam, escribe a Mallarmé en 1865: «Soñaba [con un poema] aproximadamente como Villiers lo ha hecho, con la diferencia de que yo hubiera presentado al hombre no demasiado puro para la mujer, sino demasiado grande, y que lo hubiera encerrado en una desesperación sin salida», *Eugène Lefébure, op. cit.*

[3] Carta a Mallarmé del 5 de noviembre de 1868 en *Eugène Lefébure, op. cit.*

responsable la clase dirigente. En vano ha intentado frenar el espíritu analítico: se deseaba que éste liquidara en apariencia las clases y que no fuera más allá, pero este ácido corrosivo ataca el propio átomo social y lo descompone en átomos materiales. Con una angustia mortal, la burguesía ve al proletariado reivindicar el materialismo como ella reivindicó, cien años antes, la razón analítica: su mejor herramienta se vuelve contra ella. Ya he dicho cómo se defiende evocando a una aristocracia fantasma: a falta de tener una esencia particular, oscilará sin descanso entre el pueblo que la atrae y la nobleza que la rechaza, la igualdad proclamada y la desigualdad sugerida, el ateísmo y la religión para el pueblo. Le tiene horror a la Naturaleza, pues la Naturaleza es la que hace iguales a los hombres; cada uno de sus miembros ambiciona diferenciarse de la especie, extraerse de las vagas generalidades de la vida; cada uno de ellos disimula su cuerpo, yugula sus necesidades, funda su valor sobre sus *méritos*, y prueba a través de una ascesis rigurosa y del culto del artificio que los mejores hombres son seres sobrenaturales. Y de este modo, sin saberlo, se transforma cada vez más en lo que es y cada vez más se aleja a cada paso de la nobleza, pues la aristocracia, cristiana, orgullosa de su nacimiento y de su sangre, encuentra que la Naturaleza es muy buena y generosamente muestra la suya. Con este catarismo burgués, los poetas se han hecho <los Puros>. Su ascetismo es a la imagen del *cant*[1] victoriano; nada los asemeja más a los burgueses que su esfuerzo por distinguirse de ellos: pues quieren mostrar su superioridad a través del rechazo, del desprecio por la vida y por la Naturaleza, del negativismo, y de hecho la burguesía al no poder fundar sus privilegios sobre el Ser pretende distinguirse del pueblo por las privaciones que se inflige y los tabúes que levanta, o sea por la Negación. La poesía de este fin de siglo cree ser un espejo donde vienen a contemplarse marqueses difuntos; pero lo que refleja a su pesar es la imagen de las grandes familias industriales y comerciantes.

Es cierto que esta imagen no es reconocida ni de un lado ni de otro. ¿Pero cómo podría ser de otra manera puesto que la burguesía sabe que no puede verse sin morir? Por principio da la espalda a su reflejo puesto que no desea saber ni que existe — lo que sería confesar que la igualdad es una mentira — ni que no existe — lo que enardecería a las masas

[1] Afectación, manera de hablar hipócrita. [*N. del T.*]

populares para reclamar su liquidación. Hace mucho tiempo que la vida mundana no es más que una huida en común; todos los temas están prohibidos; el <mundo> ha elegido hablar para no decir nada. Sin embargo, ni los nuevos Señores ni los poetas reconocen la silenciosa cháchara de los salones en el mutismo de la Poesía, que ha elegido hablar para decir Nada. Bajo la hipócrita dictadura de Napoleón III, los periódicos se convierten en sus propios censores, la burguesía se calla por miedo a descubrirse y los obreros se ven amordazados: los poetas se hacen eco del silencio. Y si persisten en despreciar a esta clase a la que expresan incluso en sus sentimientos más singulares, es porque su rechazo mismo es expresión del asco inconsciente que ella siente de sí misma.

Por lo demás, si han intentado la abolición ficticia y radical del Universo, es porque ésta favorecía su rencor sin comprometerlos. Parecía más cómodo y menos peligroso enfriar el Sol con el pensamiento que atacar el orden social. Flaubert les ha enseñado esta proeza: justificar el poder arbitrario a través de los mismos argumentos que lo condenan. Es cosa sabida que este autor, obligado a quedarse en Croisset por sus múltiples ocupaciones, había confiado en los obreros para resistir a Napolcón; tuvo la alegría de ser decepcionado: «Para mí, el 89 ha demolido la realeza y la nobleza, el 48 la burguesía y el 51 *el pueblo*»[1]. No queda más que dar el último paso: «Agradezco a Badinguet[2]. ¡Bendito sea! Me ha hecho volver al desprecio por la masa»[3]. La demostración es perfecta: los poetas extendieron a la Humanidad entera el desprecio que les inspiraba el régimen; pero, puesto que la Humanidad era despreciable, ¿no tenía entonces el régimen que se merecía? Gracias a ellos, la dictadura se convertía en su propia prueba. Flaubert podrá, en paz con su conciencia, visitar a Napoleón III, aceptar una condecoración y escribir, entre otras mil perlas, a la princesa Matilde: «Guardo el recuerdo del Baile de la Tullerías como algo maravilloso, como un sueño. Sólo faltó poder verla de más cerca y poder hablarle»[4].

[1] Carta a Louise Colet, 22 de septiembre de 1853.

[2] Sobrenombre de Napoleón III.

[3] Carta a Louise Colet, 2 de marzo de 1854.

[4] Carta a la princesa Mathilde, junio de 1867. En *El idiota de la familia* (1972) Sartre hace una interpretación menos deshonrosa para Flaubert de la relación medio imaginaria que el escritor mantenía con la princesa, de la cual parece haber estado enamorado. Cf. Tomo III, p.530 sq., Bibl. de philosophie, Gallimard.

La burguesía nunca se preocupó demasiado: sabía que todos estos huelguistas silenciosos sabrían agruparse a su alrededor en el momento del peligro. De hecho, en 1871, Flaubert lamenta que no se haya «condenado a galeras a toda la Comuna»[1] y castigado como convenía al «obrero innoble»[2]. Y el impasible Leconte de Lisle, loco de rabia y de miedo, vocifera: «El pequeño Moulin todavía no ha sido fusilado, qué tristeza. Es probable que al infecto emborronador Courbet, así como a la innoble banda de pintores y aguafortistas...ya no les pasen por las armas, lo cual es todavía más lamentable»[3]. Feliz burguesía: en las grandes circunstancias es cuando se reconoce a los suyos.

Pero, ya se ha dicho, más que la elite dirigente, la capa inferior de las clases medias es la que va a expresarse en sus cantos. La pequeña burguesía, por naturaleza conservadora, se hace la estrecha rechazándolo todo de manera abstracta; y si no la queremos definir por su obra paciente y modesta, habrá entonces que encontrar su esencia en el rechazo universal que opone a todo, hasta a sus propios deseos. Como pequeñoburgueses que son, los poetas se niegan a delimitar su personalidad tras rasgos singulares de su carácter. No consienten en ver en ellos mismos más que la afirmación abstracta de un Ego vacío. Este individualismo formal y universalista es la vertiente opuesta del trabajo que la generación de 1890 ejercerá sobre su propia sensibilidad y que uno denominará <Culto del Yo>: a falta de amarse a sí mismos, no se aceptan más que como pura negación de ellos mismos. Se quedan pues en el terreno de la conciencia desgraciada y el acto puro de negatividad constituye, hasta 1890, la única relación íntima consigo mismo. Cuando Marcel Schwob escriba[4]: «El Arte no tiene nada que ver con las ideas generales, no describe más que lo individual, no desea sino lo único...», pondrá fin al pietismo de sus predecesores y la literatura tomará un nuevo giro: poco a poco, su platonismo será remplazado por la mística de lo individual puro, inefable, irremplazable, y de la dura-

[1] Carta a George Sand, 18 de octubre de 1871.

[2] *Id.*, 6 de septiembre de 1871.

[3] Carta a J.M. de Heredia, 22 de junio de 1871, citado en *Vie de Mallarmé*, por Henri Mondor, *op. cit.*

[4] En su prefacio de *Vies imaginaires*, 1896.

ción <melódica>. De momento, los poetas de 1860 están todavía en la fase de la conciencia desgraciada; su Yo [Moi] transcendental no es más que el arte de negar, vacío de todo contenido, y su carácter empírico, que no se preocupan de cultivar, permanece baldío. Este desdoblamiento se revela provechoso para el orden moral: mientras el Príncipe de los Nubarrones[1] se extenúa «siguiendo su pura mirada»[2], su alter ego, el funcionario, intacto entre sus paréntesis, se dedica a sus ocupaciones, de manera parecida a la de los otros funcionarios pues la gente se preocupa bien poco de diferenciarlo detalladamente. Es un irresponsable. Ejerciendo, la mayor parte del tiempo, un oficio de cortesía y que depende de la opinión, se inquietará sobre todo por reflejar a los bienpensantes la imagen calmosa de sus virtudes; extremando la elegancia, a veces, hasta adoptar su antisemitismo. Antisemitas, Flaubert y Baudelaire, antisemita Villiers; antisemita ¡por desgracia! Mallarmé. Estos funcionarios vacantes están invadidos por la sociedad entera; son su encarnación temporal. Mientras el poeta grita su desprecio por la especie humana, el humilde administrador solicita pacientemente ciertas distinciones honoríficas: Flaubert será condecorado, Baudelaire candidato a la Academia, Leconte de Lisle, Heredia, académicos. Hasta el punto de que uno se pregunta a veces si el nihilismo del poeta no sirve de coartada al conformismo del funcionario.

Pero no: estos protestantes son sinceros. Simplemente, en ellos, la negatividad se ha tomado por su propio fin. No han querido reconocerse en su actividad social, porque se había vuelto anónima y se había despojado de toda significación, pero no han visto que esta actividad era su única *realidad* — o bien, cuando lo han visto, han declarado que la realidad no contaba a sus ojos. Mientras tanto, su *humanidad*, trascendente pero vacía e ineficaz, caía fuera de su vida. Reaccionarios sin saberlo, cantaron una suerte de Terror blanco; comparten, por elegancia, el odio que los conservadores fomentan contra la especie humana. Por esas mismas fechas, la novela experimental, por otros caminos, se dirigía hacia el mismo fin: los poetas colocaban al hombre entre paréntesis y los novelistas naturalistas lo envolvían con una mirada de

[1] «El poeta es semejante al príncipe de los nubarrones», Baudelaire, Ch. «El albatros», *Las flores del mal*, Unidad editorial, Madrid, 1999, p. 20. (Trad. de Angel Lázaro).

[2] Expresión de Mallarmé en *Cantique de saint Jean.*

entomólogo. En ambos casos, se trataba de un rechazo: no se participaría en la empresa humana, no se aceptaría ni los valores ni las esperanzas de esta singular raza de hormigas que construye sus hormigueros al aire libre.

Extraña situación: estos mártires muestran sus llagas al Cielo que saben vacío, a la Masa que no los mira; en el fondo, no tienen otros testigos más que ellos mismos. «Sí, dice una heroína de la época, ¡sólo para mí florezco yo, desierta!»[1]. Son sinceros. La intervención del Otro — cuando la plantean — sólo les parece deseable si su mirada, demorándose sobre sus versos como un ligero talud, les permite verse objetivamente en sus obras. El más puro de entre ellos, el más grande, reconocerá más tarde que una de las formas principales de la gloria es para él verse venir a sí desde el fondo de un libro amado.»[2] En fin, el lector, si es tolerado, ha perdido su dignidad de *fin supremo*: es un *medio*; y este nuevo papel atribuido al Público es, quizá, una de las metamorfosis más radicales de la Poesía: ni con el Rey ni con el Pueblo el artista pensaba, antaño, jugar al más listo. Cartas sobre la mesa; los amplios efectos de Sófocles o de Shakespeare, de Homero o de Dante no llevan nunca ni trampa ni cartón. Por eso se les llama — muy equivocadamente — naturales. Con el público burgués que se aventura en el mundo poético, todos las trampas están permitidas. No se le propone, como en los buenos tiempos del pueblo soberano, una obra franca y desnuda que sea una *exigencia pura* dirigida a todas las libertades — no: se quiere tener impacto en él. Del mismo modo que el joven presuntuoso que pretende ser versado en las prácticas amorosas recorre con un dedo ligero la joven arpa, su compañera, para que suenen las cuerdas que quiere. Este arpista no piensa en la mujer: si sueña con hacerla gemir es para confirmar la satisfacción que siente de sí mismo. El poeta-funcionario no piensa en el público más que como objetivación de su imagen. Hasta ahí el Verbo era intermediario entre poeta y lector; ahora es una colum-

[1] Mallarmé, S. «Herodías» en *Antología*, Visor, Madrid, 1991, p. 51 (trad. de Rosa Chacel).

[2] Sólo creo en dos sensaciones de gloria, quiméricas casi de manera similar, la que surge del delirio de una multitud a la que se podría, por medios artísticos, moldear un nuevo ídolo ; y la que supone verse, lector de un libro particularmente amado, a sí mismo aparecer del fondo de las páginas, en las que uno estaba, a su pesar, y por una voluntad del autor. » Carta de Mallarmé a J.K. Huysmans, 18 de mayo de 1884, citado en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

na de silencio que florece solitaria en un jardín escondido; si el lector escala los muros, si ve surtidores de agua, flores y mujeres desnudas, es preciso que sienta *de entrada* que todo esto no le pertenece, no está reunido para él. Alguien se organiza una fiesta solitaria[1] y el indiscreto ha descubierto algunos divertimentos; que admire sin decirlo, que se retire de puntillas, después de haber sentido de las plantas de los pies a la cabeza las enloquecedoras cosquillas de la Poesía.

En fin, el lector es el que se convierte en intermediario entre el Poeta y el Verbo. Cierta relación que unía al Artista con el Público se ha roto: la de la *reciprocidad*. Los oblatos de la Poesía se dan en estas <fiestas solitarias> la representación de su sacrificio; de vez en cuando sorprenden unos ojos brillantes tras un matorral, por encima de un muro y, sin aparentar haberlos visto, comprenden con satisfacción que su sacrificio no es vano. Si hay lágrimas de emoción en los ojos, mejor: saborearán aún más su superioridad sobre la masa. Pues Verlaine — quien más tarde cambiará profundamente su concepción — declara en nombre de los Parnasianos y de la joven generación poética que hay que escribir «fríamente versos emocionados»[2]. En resumen, el gran sacrificio mudo del poeta no comporta sino testigos accidentales. El poeta es su propio testigo. Pero la ausencia del Otro falsea su empresa. Se convierten en los comediantes de su propio drama: actúan ante un público hastiado que se conoce la obra de memoria y que no se deja engañar. También, en otros momentos, muy sutilmente, <dan el salto>, como diría Camus: contra toda evidencia, contra su voluntad declarada, contra el ateísmo, marginalmente y sin decirlo, vuelven a suponer un testigo absoluto. Al encarecer su fracaso, hasta la desesperación, les parecía que una conciencia absoluta leía esta derrota como una victoria. El absurdo demasiado manifiesto de todo, «el sollozo de la Tierra»[3], su propio sacrificio y, sobre todo, el atroz e inquebrantable

[1] « ...Dotar (las cosas) de resplandecimiento, por el espacio vacante, en unas fiestas a discreción y solitarias. » Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Œuvres complètes, p.647.

[2] Verlaine, P. « Poemas saturnianos» en *Poesía* Visor, Madrid, 1984, p.71.

[3] Si nada es, sino tú, Hâri, ¡Dios supremo !

.....

¿De dónde viene que, al llenar la tierra de sollozos,
Sufres, o mi Señor, en el seno del alma humana ?

Leconte de Lisle, *La Vision de Brahma*, en *Poèmes antiques.*

ateísmo, no podía ser que nada de esto tuviera sentido. Para quien está comprometido sin reservas en la Historia, perder es atroz: las potencias del Mal son las que triunfan. En vano se le dirá que la posteridad, dos siglos más tarde, admirará sus virtudes. A él nada le importa: bien sabe que sus biznietos estarán fuera de órbita y que podrán permitirse esta apreciación casi estética de su valor o de su abnegación porque, precisamente, serán indiferentes por completo a su causa. Para ellos, ésta se convierte así en medio; y las virtudes son el fin. Pero para el vencido, precisamente, la causa es el fin y ella es la que dicta sus medios. ¿Consolaría usted a Saint-Just quien, desde el cadalso donde espera su turno para morir, ve la ruina de su obra, concediéndole un certificado de buena conducta? Pero si se cree en Dios, el fracaso, sin mucha pena, puede convertirse en victoria, porque Dios está fuera de órbita — fuera de cualquier órbita — y es nuestra realidad más íntima. Concebido fuera de la Historia y contra la Historia, al Ser Supremo poco le importan los fines laicos y los contempla solamente como medios: son los pretextos que permitirán obedecer a su ley. Los poetas de los que hablamos le dan la vuelta a los términos: como no creen en Dios, les es imposible deducir de su Fe que su vida debe encontrar en el más allá su explicación y justificación. Pero un yo-no-sé-qué, un inefable aire en todas sus conductas remiten a Dios: como si la desesperación del ateo y su muerte constituyeran una prueba absurda de la Religión. Sigue siendo Musset quien, en su admirable *Confession d´un enfant du siècle* nos informa mejor sobre este doble juego: «Cuando un ateo, sacando su reloj, daba a Dios un cuarto de hora para fulminarlo, estaba seguro de proporcionarse a sí mismo un cuarto de hora de cólera y satisfacción atroz. Era el paroxismo de la desesperación, un llamamiento sin nombre a todas las potencias celestes: era una pobre y miserable criatura retorciéndose bajo el pie que la aplasta; era un gran grito de dolor. *Y, ¿quién sabe? A los ojos del que todo lo ve, quizá era una plegaria*»[1].

La grandilocuencia de este pasaje marca claramente que se refiere a los tiempos épicos del ateísmo militante. En España, antes de Franco, seguía ocurriendo que un anarquista lanzara tales desafíos durante una reunión pública. Y cierto es que el Dios español tiene vida duradera: la

[1] Subrayado de Sartre.

fe aumenta en proporción inversa al desarrollo industrial. Pero para los poetas de 1860, más ponderados, el ateísmo no es una conquista, es una triste certeza heredada. Estos atentos descreídos van hasta el fondo de la incredulidad, hasta esa consecuencia absurda (y que no está implicada en el principio) de que el hombre es polvo. El celo mismo que muestran en la destrucción del hombre prueba sutilmente que éste sin su Creador es imposible. No lo dicen; ni siquiera lo piensan y sin embargo la insatisfacción que ostentan por todas partes, su convicción de que el fracaso humano implica — mágicamente — en algún lugar una victoria del hombre, todo parece referirse a una Presencia infinita e innominada. Ateos y desesperados, se comportan como si, en esta última prueba, no se les pidiera más que mantener la desesperación. Un poco por todas partes, por entonces, el intelectual rechaza la felicidad. Baudelaire escribe a Janin: «Es preciso que un hombre caiga bajo para que se crea feliz»[1]. Y más tarde, uno de sus discípulos, antes de encontrar su propio camino, declara en una carta a un amigo: «La felicidad de aquí abajo es innoble, hace falta tener la mano muy callosa para recogerla»[2]. ¿Pero no es ésa la afirmación cristiana? Todavía hoy, el señor Mauriac puede escribir en nombre de la doctrina católica: «Los sacerdotes obreros viven en medio de un pueblo ateo cuya esperanza se queda a ras de suelo. Ahora bien, no pueden adoptar esta esperanza, pero sí este sufrimiento. Se les ha ordenado asumir hasta la muerte la escandalosa palabra: <Mi reino no es de este mundo...>. No, la Humanidad no debe esperar que aparezca jamás este reino sobre la tierra del hombre convertido en Dios». El rechazo de la felicidad, en la época en la que la Poesía se repliega sobre sí misma, es todo lo que queda de la Gran Esperanza. Es, finalmente, la afirmación invertida del Reino de Dios. Todo el mundo conoce la desesperación del amante decepcionado: se hunde voluntariamente, cae a lo más profundo ante el silencio de su amante: «No me amas tanto como yo te amo. Ya no me amas. No me has amado nunca. Me has odiado siempre». Y es que sabe muy bien, sin querer fijarse en ello, que una dulce mano va a posarse sobre su frente, que una dulce voz va a murmurar: «Te quiero». Si debiera creer lo que dice, no

[1] En un borrador de carta (1865) a Jules Janin, crítico literario y novelista. Cf. Baudelaire, Bibl. de la Pléiade, tomo II.

[2] Carta de Mallarmé a Cazalis, 3 de junio de 1863, en *Vie de Mallarmé.*

lo diría. Así con nuestros poetas: vivirán hasta la muerte el sueño de la existencia de Dios y la virtud mágica de su desolación repoblará el Cielo desierto. Todo ocurre como si, en la comedia universal del segundo Imperio, un director de escena les hubiera atribuido el papel del ateo edificante: interpretan concienzudamente, en su obra y en su vida, la miseria del hombre sin Dios. De este modo, un lazo sutil — que tendremos ocasión de precisar más tarde — va a unir a la Poesía de esta época con el teatro. Mala fe, desesperación vivida como prueba tácita de la Esperanza, comedia y reflexividad: he aquí lo que puede caracterizar la vida íntima de estos jóvenes.

Pero la mayoría no llega al final: abandona a mitad de camino, se deja vencer por lo indeciso, por el aburrimiento, por las pasiones, por el narcisismo llorón. Ninguno de ellos es capaz de resumir en una tensión suprema los múltiples y contradictorios aspectos de una situación y de una elección. El sueño se convierte en ensoñación; se divierten con paradojas, se choca contra resentimientos muy personales, se buscan los honores, o se divierten iluminando escenas famosas de la Historia. A veces incluso abandonan la Poesía, y la carta de ruptura no es siempre amable: Cazalis, más tarde Jean Lahor, creyó un día que la Abogacía le iba a proporcionar una brillante carrera. Muy pronto, escribe: «El sueño y la poesía son dos vinos que cansan a la larga, y no está nada mal que tome un poco menos»[1]. Otros, como Catulle Mendès, harán carrera en la misma Poesía. En fin, los elementos del complejo poético se dispersan y son vividos aisladamente o uno tras otro. Por consiguiente, se convierten en <populares>, representaciones colectivas que sacan su experiencia[2] de la propia coyuntura histórica, en fin de las superestructuras que apenas son reflejos de lo social. Y es que la situación poética no ha sido vivida: no se ha encontrado a nadie para interiorizar estas posturas, estas conductas y estos mitos: cada cual los toma prestados en lugar de crearlos, nadie los piensa, los aceptan porque se supone que *los Otros* los piensan. Anónima, adoptada, rechazada, adoptada de nuevo por una multitud de espíritus distinguidos y mediocres, la Idea poética se mantiene muy por debajo de sí misma , cosa más que

[1] Carta de Cazalis a Mallarmé, en *Vie de Mallarmé.*

[2] Hay que leer probablemente <existencia> (N.*d.*E francesa).

pensamiento; de las cosas tiene la inercia y la exterioridad. Para encontrar en ella cierta superación de esta objetividad pasiva, es preciso que un hombre la interiorice, haga de ella su cifra personal, viva su paradoja en el sentido de su más profunda contradicción y ello hasta la muerte. Sí, si la idea poética se convierte para alguien en una enfermedad mortal y voluntaria, si una vasta y lúcida conciencia consigue juntar todos sus matices, en la unidad de un mismo acto, escapará a las interpretaciones marxistas y al condicionamiento social; llevados hasta el extremo, los errores bascularán, desvelando la verdad del hombre. Según si un voluntario se presenta o no para vivirlos, estas ensoñaciones serán el testimonio del ahogo del pensamiento francés a mediados del siglo XIX o de la condición humana. Pero los poetas aficionados al salón de Leconte de Lisle y al de Nina de Villard pueden contarse sin esfuerzo[1]. Son unos mediocres. Faros, ninguno. Apenas reflectores. Y la mayor parte, tontos. Les falta a todos la amplitud de miras y la minucia en el detalle, la temeridad y la paciencia, el orgullo loco y la humildad, el celo maniaco y la inteligencia lúcida, los únicos en poder sacar un nuevo metal de estos lugares comunes de un pensamiento muelle y rencoroso. A falta de encontrar su héroe y su verdadero mártir, la gavilla poética va a deshacerse, sus temas van a cubrir el suelo y marchitarse; la poesía será lo que se quiere que sea: un epifenómeno o, como ya dicen algunos, una superestructura, simple y pasivo efecto de transformaciones que ella misma ignora; como si le hubiera importado ante todo comprobar, con su propio caso, la frase cortante y seca que un nuevo Profeta acaba de escribir: «Las ideas no tienen historia»[2].

[1] Sin duda, alusión a una frase de Mallarmé. Éste, a petición (según H. Mondor) de Catulle Mendès, proyectó en 1873 constituir una especie de congregación de poetas. Escribe entonces a Mistral: «Amamos una cosa aborrecida: conviene que nos contemos, nada más, y que nos conozcamos; que los ausentes se lean y que los viajeros se vean» Carta del 1 de noviembre de 1873, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[2] Se trata de Marx. Cf. en particular *La Ideología alemana*, primera parte, *Tesis sobre Feuerbach.*

II

El elegido

El Imperio toca a su fin. Cada año, durante las vacaciones escolares, los poetas parisinos ven llegar a un joven provinciano que enseña inglés en el Instituto de Tournon: «No muy alto, enclenque, el rostro estragado, a la vez estricto y plañidero, dulce en la amargura...tenía pequeñas y finas manos y un dandismo (algo quebrantador y quebradizo) en los gestos»*. Coincide varias veces con Villiers, Mendès, Coppée, Dierx, y se encuentra con su amigo des Essarts; Leconte de Lisle recibe su visita; Banville le da testimonio de su amistad. A veces, abriendo una libreta, «encuadernada con cartoncuero...y cerrada con una hebilla de cobre»[1], les propone leer sus poemas. El Parnaso contemporáneo publicará unos cuantos. Su decencia, su reserva, su modestia, su dulzura casi femenina desarman cualquier recelo: se le estima. Se le estima pero no se le toma del todo en serio. Méndes, Dierx, Mérat, aun apreciando algunos de sus versos, lo encuentran oscuro. Leconte de Lisle escribe a propósito de él que «jamás se ha visto más dulce y más insensato, su prosa y sus versos son absoluta-

* Catulle Méndes, citado por Mondor: *Vie de Mallarmé.* [*N. del A.*]

1 *Ibid.*

mente ininteligibles»[1]. Coppée escribirá en su diario: «Volveré a hablar de él, y largamente. Este exquisito insensato merece la pena. Pero noto aquí la mejor locura de anoche...». Banville y Coquelin debían recomendar al teatro de la Comédie Française su comedia *El fauno*: pero cuando les confió el manuscrito, leyeron con estupor un largo monólogo, bastante aburrido y totalmente desprovisto de acción dramática. Un poco más tarde recibió en Avignon, su nueva residencia, a Catulle Mendès y a Villiers; les leyó un texto tan ininteligible[2] que Mendès tuvo que hacer un esfuerzo para no estallar de risa ante sus narices. De hecho, éste, más tarde, adulto, se reprochará aquella risa de juventud y no haber tenido entonces «el coraje de una brusquedad brutal, que salva sin miramiento»[3] y que hubiera hecho del maniático mansurrón — ¿quién sabe? — otro Mendès. En fin, los jóvenes del Parnaso contemporáneo no le reconocen del todo como uno de los suyos. ¿Qué le falta? El aire de París, sin duda: la pedantería provinciana hace que este hombre tan fino aparezca estirado y de una intransigencia inflexible; la miseria y la soledad no son buenas consejeras. Sus mayores le aconsejan con dulzura volver al sentido común: ninguna concesión, claro; pero bueno... «Vd. hará más por nuestra causa, le escribe Banville, si retoca su obra para que sea recibida e interpretada, en lugar de hacerla más poética y menos interpretable»[4]. En una palabra, es un original, al que una cabezonería sin juicio está privando de sus dones. Y sin embargo, estos poetas deberían reconocer en él su pura imagen; cada uno puede contemplarse ya que por el momento no es más que lo que el siglo ha hecho de él. Pertenece a la especie de los funcionarios-poetas. Y quizá sea — salvo el vagabundo Glatigny —, el más pobre de todos. A pesar de su cortesía, ha causado mala impresión desde su toma de posesión del cargo en Tournon, lo cual hace suponer a los albatros parisinos que es de su misma raza; pues, al revés de Diógenes que demostraba el movimiento andando, estos poetas trastabillean para demostrar

[1] Carta a J.M. de Heredia, 22 de junio de 1871, *ibid.*

[2] Se trata de *Igitur*. Esta velada de lectura, relatada por Mondor en *Vida de Mallarmé*, tuvo lugar en 1870.

[3] C. Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*.

[4] Estos consejos de Théodore de Banville se refieren a *Herodías*, cuya representación se planteaba para la Comédie Française.

que tienen alas[1]. Sus superiores se quejan de la enseñanza que imparte y conspiran para obtener su mutación; sus alumnos, «imitarán su estruendo con el puño en el culo»[2]. Es como si a la ciudad de Tournon se le hubiera encargado, por medio de persecuciones menores, el hacerle comprender que es un elegido; pues ha colocado sobre su frente esta corona de espinas, la mala racha, por la que los poetas un poco debilitados de 1865 han sustituido la Maldición Mayor que abrumaba a los grandes tenores del romanticismo.

En cuanto a él, manso y miserable, entre su mujer y su hijita, vive lo más decentemente que puede, cumple con las obligaciones de su trabajo sin demasiada conciencia y oportunamente padece el mal de Mitad de Siglo: «Tengo tan poca vida que la cabeza se me cae sobre el pecho. Me arrastro como un viejo. Soy un muerto, un cadáver. La enfermedad de la idealidad ni siquiera me concede el aburrimiento que imploro y que sueño. Soy un impotente del aburrimiento»[3].

Estas declaraciones deberían abogar en su favor: pero no, inquietan un poco. Estos Señores del Parnaso contemporáneo se consagran, cómo no, al desprecio de todo; pero no por ello dejan de reservarse algunos mínimos placeres, aunque sólo sea para ayudarles a vivir; el camino es largo, apenas ha comenzado: se cuidan en previsión del futuro. Pero este joven loco no piensa en cuidarse; va a caer reventado a unas cuantas leguas de la salida; su provincianismo le impide saborear la gracia ingeniosa con la que sus cofrades sazonan sus excomuniones. Lo toma todo al pie de la letra. Sus condenas son las menos ruidosas pero sin reserva alguna tiene fe en ellas y ajusta rigurosamente su vida a sus principios. Un sospechoso.

[1] Alusión a *El albatros* poema de Baudelaire en *Las flores del mal,* Unidad editorial, Madrid, 1999, p. 20.

> El poeta es igual...Allá arriba, en la altura,
> ¡qué importan flechas, rayos, tempestad desatada!
> Desterrado en el mundo, concluyó la aventura:
> ¡sus alas de gigante no le sirven de nada.

[2] Mallarmé, S. «La mala racha», en *Poesías*, *op. cit.* p. 17[

[3] Estas frases entre comillas no son una única cita de Mallarmé sino que evocan una queja recurrente en su correspondencia de los años sesenta (en una carta a Cazalis, por ejemplo, en febrero de 1865) y en su obra (*Igitur*).

¿Verdaderamente no tiene nada en el mundo? No: verdaderamente nada. Su trabajo, lo abomina: «Giramos en un círculo estrecho como caballos idiotas de un circo de feria, al son de qué música, Dios mío...Cada día me invade el descorazonamiento, me muero de torpor. Saldré de ello embrutecido, anulado»[1].

¿Y su mujer? ¿La quiere al menos? No. Esta joven institutriz alemana le ha gustado ante todo porque era «distinguida, triste»[2]. En fin, respondía a la doble exigencia de la poesía baudeleriana y de la burguesía de la época; y sin duda se le podía atribuir la descripción que Baudelaire nos ha dado de Madame de Cosmelly: «Parecía buscar los sitios más apartados , y se sentaba tristemente... teniendo, a veces, en su mano distraída un libro que no leía»*. Sin duda se la encontraba a veces «con la cabeza inclinada por una melancolía llena de gracia y casi estudiada, mirando los macizos de flores»**. El futuro profesor, entonces supernumerario en el Registro, no ha buscado más lejos: «Tiene en el rostro esa nada de desolación que nos basta. No pedimos más»[3]. Nada más, en efecto. ¿De qué sirve saber si esta desolación es fingida o verdadera, pasajera o constante? Lo que cuenta es que proporcione desde fuera al poeta la imagen de su propia desolación. Desde el primer día ha visto en ella su reflejo. Está exiliada en Francia como él en la tierra. Y además «aquí, está triste, y se aburre. Yo estoy triste y me aburro. De nuestras dos melancolías quizá podamos hacer una felicidad»[4]. A decir verdad, primero no ha pensado en desposarla: la ha seducido con bastante frialdad para convencerse, sin duda, de que era Valmont o Samuel Cramer[5], a menos que haya querido interpretar a Hamlet y que ella fuera su Ofelia. La ha querido un poco, en Londres, en medio de discusiones perpetuas y luego, seguro de no amarla ya, se ha casado con

1 Carta a Cazalis, 23 de marzo de 1864, *Vida de Mallarmé*

2 Carta a Cazalis, 4 de abril de 1862, *ibid.*[

* Baudelaire, Ch. *La Fanfarlo* Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p.13. [*N. del A.*]

** Ibid p. 18.[*N. del A.*]

3 Frase de Mallarmé citada por Henri de Régnier a propósito de una joven melancólica, *Vie de Mallarmé* por Mondor, Gallimard, *op. cit.*

4 Carta de Mallarmé a Cazalis, 4 de abril de 1862, *ibid.*

5 Héroes respectivos de *Las amistades peligrosas* (Laclos) y de *La Fanfarlo* (Baudelaire).

ella por deber o por remordimiento; quizá también para no desaprovechar esta ocasión vertiginosa de malbaratar su vida.

Ahora, ella está bordando y remendando a su lado, ya embarazada. Obviamente, resume, en su única y frágil persona, a todas las esposas reales e ideales — ideales sobre todo — de aquellos señores. Hasta tal punto que la describen perfectamente en sus obras. En particular en los versos que escribía por entonces el soltero Verlaine, que jamás la había visto. Ella es

> Dulce, pensativa...y jamás asombrada,
> Y...a veces ¡os besa la frente, como a un niño![1]

Sin duda evoca

> ...el abandono apacible de la hermana[2]

Su voz lejana y tranquila y grave, tiene

> La inflexión de las voces queridas que han callado.[3]

Por su parte, el marido apenas sí añade ciertos toques al cuadro colectivo de estos prerrafaelistas. Parece que la joven tiene «una mirada de antaño». Pero ya se sabe: en esta luz marchita, <anterior>, que nace de dos estrellas muertas, se verá sin pena la transposición visual de «la inflexión de las voces que se han callado». Y adivinamos — ¿cómo no? — que no le gustaba la acción, que aborrecía los objetos nuevos, y que amaba «la gracia de las cosas marchitas»[4]. En fin, algo en ella,

[1] Verlaine, P. «Voto» en «Poemas saturnianos», *Fiestas galantes* p. 75.

[2] Verlaine, P. «Lasitud», *ibidem* . p. 75.

[3] Verlaine, P. «Mi sueño familiar», *ibid.* p. 76 .

[4] «¿No deseaste hermana, con respecto al pasado, que en uno de mis poemas apareciesen estas palabras "la gracia de las cosas marchitas"? Los objetos nuevos te desagradan, a ti también, asustan con su desfachatez chillona, y sentirías la necesidad de desgastarlos, lo cual es difícil de hacer para los que rehúyen de la acción.» Mallarmé, *Frisson d'hiver*, en *Poèmes en prose*.

discreción o defecto de vitalidad, permite no percibir su presencia o confundirla con una alucinación del recuerdo. Vaya virtud para una esposa burguesa esta muy leve vacilación del ser: nunca se puede decidir sin examen si ella está realmente en la habitación o si lo ha estado. Con una excepcional abnegación, Marie Gerhard apoya la aspiración de estos quietistas que, para alejar de ellos el Ser y la vida, quisieran establecer una confusión permanente del pasado con el presente, para poder acoger sus percepciones como si remontaran del fondo de su memoria. No importa: ningún matrimonio es más apropiado, más monstruosamente apropiado: él es profesor suplente, ella institutriz. El es funcionario e hijo de funcionario; el padre de su mujer es maestro.

Naturalmente, él adopta, como Verlaine, Corbière★ y tantos otros, la terminología en uso desde Baudelaire. Marie es su hermana: la <dulce hermana> de sus cartas, la <tranquila hermana> de sus poemas. El amor distinguido se adorna de buena gana con las plumas del incesto. Si es preciso acostarse con una mujer, por el amor de Dios, acostémonos con nuestras hermanas: así se hará más picante la innoble insulsez de los amores naturales, y aunque hayamos cedido a la Naturaleza, es, a fin de cuentas, la Naturaleza a la que habremos violado. Por lo demás, esta denominación basta para remplazar la vulgar promiscuidad carnal por un vínculo triste, perverso y distinguido. Y luego la palabra actuará lentamente sobre los temperamentos excesivos de estas jóvenes; quizá las haga más tibias, quizá el temor al incesto les impida pecar demasiado a menudo; y a la larga, quizá aprendan a satisfacerse con unos cuantos jugueteos sin consecuencias. Estos jóvenes cantan a veces el amor, pero no les es imprescindible hacerlo. Verlaine, a una amiga demasiado ardiente, revela de golpe el vínculo familiar que les une: ¡mi hermana! Y aprovecha en el acto su asombro para proponerle la suspensión de los retozos. ¿Por qué no reemplazarlos por lloros?

> ¡Apoya tu frente en la mía y tu mano en mi mano (...)
> Y juntos, oh adorada fogosa, lloremos hasta el alba![1]

★ Por ejemplo, *Steam boat:*

> Mi hermana de un día,
> Mi hermana de amor.

[1] Verlaine, P., «Cansancio», *op. cit.*, p. 27.

Atormentado por una sexualidad horrible, Baudelaire había alabado la fría majestad de la mujer estéril. Sus epígonos, mucho más serenos, retoman su misoginia y sus mitos. Pero dicha misoginia es la de la burguesía de la época; y lo que buscan, no es cierto gozo agitado en el que se entremezclarían sadismo y masoquismo: es la paz matrimonial. La emisión seminal les preocupa: ¿acaso no es cierto que las eyaculaciones demasiado frecuentes provocan un despilfarro de la sustancia gris? Mirbeau se hará eco, más adelante, de estas inquietudes; y Porto-Riche, con *Amoureuse*, las rematará: las quejas de machos fatigados retumban en nuestra época. ¿Tanta exigencia han mostrado las mujeres? Me cuesta creerlo. Nuestras abuelas y nuestras madres conocían el precio de la frigidez: imagino más bien que estos refinados y perversos burgueses han sido naturalezas enclenques. De hecho, el profesor de inglés, que no está satisfecho con sus poemas, atribuye su impotencia poética a un <priapismo de juventud> del que cuesta encontrar las huellas. Para este materialista, el acto sexual se ve recriminado por una oscura condena. Y tuvo cuidado con no despertar la dulce carne helada de su esposa. Una sociedad fundada sobre el incesto, decía antaño Durkheim, sería de una insoportable seriedad; las relaciones conyugales, sometidas a estrictos imperativos, apenas se distinguirían de otras relaciones de parentesco. Al venirle con <el cuento de la hermana>, el joven marido disimuladamente ha hecho de su mujer un ángel del hogar; ha convertido el vínculo carnal en un vínculo fraternal. Sin duda alguna, tarde o temprano el incesto se introduce en los hogares. Como bien dice Leiris, al que cito de memoria: uno empieza por acostarse con la mujer a la que ama y acaba por hacer el amor con la madre de sus hijos. Pero hasta finales del siglo pasado, la gente no se había atrevido a *empezar* por el incesto.

Por lo demás, ¿qué supone fundamentalmente esta camaradería? Se trata aquí de evitar la reciprocidad. Los monjes del siglo XIII mostraban por el otro sexo un odio miedoso. Esta misoginia era el simple efecto del celibato de los curas: propaganda, reacción de defensa, resentimiento. Los nuevos clérigos retoman la vieja misoginia monacal y se apoderan de ella por las mismas razones. ¿Cómo podrían pensar en hacer de su matrimonio una pareja de iguales? La mujer es natural, y por lo tanto abominable. El nombre de hermana que sólo se concede a las esposas es obviamente un bautizo. Se las salva de la horrible Natu-

raleza imponiéndoles virtudes que son la simple negación de los instintos femeninos. Una mujer de poeta, fría, muda, retraída, sacrificada, es la negación de la mujer, como el poeta es la negación del hombre. Pero, entonces, ya no es nada, sino la réplica atenuada de su marido. Verlaine pide a su hermana que le ame, que le comprenda; desea que su «corazón cese de ser problema, para ella es transparente, para ella sola»[1]. Tanto no desea el profesor de Tournon. Comprender, supone aún demasiada iniciativa: que ella se contente con reflejarlo. «Con lecciones no se fragua un alma de artista, hay que calentarla, calentarla, sin cesar y con suavidad. Si la mujer que Vd. escoge no es artista más que por su maestro literato, es una marisabidilla... Si lo es seriamente, sólo se realizará por los besos de un ser amado...Tras dos años conmigo, Marie será mi reflejo»[2]. Pasan dos años y repite — con un poco de melancolía esta vez —: «Es mi sombra angelical, paradisíaca, pero su dulce naturaleza haría imposible que se convirtiera en mi Lady Macbeth»[3]. Él le lee sus poemas; ella confesará más tarde que no comprende nada. Él lo sabe y, sin embargo, se los lee. Llega a llorar de angustia ante ella: entonces ella le mira, muda, paralizada por el miedo y la incomprensión. Poco a poco, coge la costumbre de hablar de ella con otro tono. En definitiva, ella se desdobla. Es para todos la *esposa* del funcionario y él quiere que se la respete: su mejor amigo, su <hermano>, y su <iniciador>[4] se permitirá un día hacerle una visita acompañado por una <relación ilícita>. El poeta juzgará ofendida a su esposa y romperá para siempre con el impertinente. Pero, en privado, él la rejuvenece progresivamente y, remplazando el vínculo de fraternidad por el de paternidad, la hace hermana gemela de su hija. Ya está, se le ve lleno de una indulgencia paterna, tras unos cuantos meses apenas de matrimonio: «Mi pequeña alemana Marie ha salido un instante dejando sus medias remendadas sobre mi Baudelaire. Esto me divierte tanto que no puedo alterarlo...»[5]. Y, tres años más tarde, hablando de su mujer y de su hija, las describe como : «dos pequeñas mujeres que se pelean, se

[1] «Mi sueño constante», *op.cit.*, p. 29.

[2] Carta a Cazalis, 1862, en *Vie de Mallarmé.*

[3] *Ibid.*, 23 de marzo de 1864, recordemos que entonces Mallarmé tenía veintidós años.

[4] Se trata de Eugène Lefébure.

[5] Carta a Cazalis, 9 de diciembre de 1863.

enfurruñan y se acusan una a otra en cuanto entro en la habitación»[1]. Durante algunas décadas, en efecto, la mujer-niña importada de Inglaterra, donde Lewis Caroll y Dickens fomentan sentimientos sospechosos hacia las niñas, se instalará en Francia y remplazará a la Hermana. Pero nuestro joven funcionario no siente especial ternura por las mujeres-niñas. Tiene una esposa, eso es todo. Porque hay que tener una esposa. Fue una hermana en la época de los disparates; en la actualidad es Señora de.... Será toda su vida una buena ama de casa, dócil, un poco miserable. No era más que un débil resplandor en las espesas tinieblas germánicas — ¿se hubiera casado con ella sin eso? —, y él casi la ha apagado; la muerte de su segundo hijo hará el resto. Ya no se hablará de ella. Más tarde, engañada, doliente, un poco quejicosa, esposa muy ligeramente abusiva, tiranizando a su hija por espíritu de revancha, se la verá a veces en algunos conciertos. Una argucia muy sutil y criminal ha asesinado, sin violencia, a esta mujer. Sin que haya encontrado nunca ocasión de quejarse, su muy dulce y encantador marido la ha despojado de su carne y de su espíritu. No ha quedado más que una sombra. Pero era lo que convenía al poeta: un fantasma de esposa, roída por la abstracción y los pesares y que no le inspiraba más que sentimientos abstractos.

Sin duda, querrá a su hija. Pero más tarde. Cuando lo acompañe a casa de sus amigos, al teatro, cuando sirva el ponche a los visitantes del martes y esté orgulloso de ella. En 1864, acoge su nacimiento sin el menor entusiasmo. Claro que la vieja abuela Desmolins dirá que él está <loco por ella>, pero es que *hay que* decir este tipo de cosas. En cuanto a él, tras arrancarse algunas palabras convencionales, deja ver a sus amigos su desencanto: está feliz, cómo no, pero esta alegría <no le ha vivificado>. Y añade: «Las cosas de la vida se me aparecen de manera demasiado vaga para que las ame»[2]. Algunos días después, a Aubanel: «Con sus gritos, este baby malvado ha hecho huir a Herodías»[3]. Cuando la niña mama, la mira con resentimiento: «Geneviève, que se come a su madre, está como una rosa naturalmente, pero mi pobre Marie, que

1 Carta a Cazalis, 10 de agosto de 1866.

2 Carta a Mistral, 30 de diciembre de 1864.

3 Carta del 27 de noviembre de 1864.

se ve comida, está pálida y sin tregua fatigada»[1]. Y corrige, claro, al escribir a Cazalis: «Mi hija es tan bella». Pero la piedad que siente por su sombra angélica se dirige, en el fondo, a sí mismo: quien es comido es él; esta niña voraz le mata: «Hace tanto frío, un frío tan triste que me quedo agazapado junto a la chimenea de Marie donde la presencia de la niña exige un fuego que es un incendio. Aquí llego, fatigado por mis clases, que me roban casi todas las horas y Geneviève continúa rompiéndome la cabeza con sus gritos»[2].

Es cierto que tiene amigos, dos sobre todo: Cazalis y Lefébure. Más tarde, aparecerán Villiers, Coppée; Glatigny le visitará. Responde largamente a sus largas cartas. ¿Se puede decir que les quiere? Con el espíritu, sí. Pero no con el corazón. Escribirá un día: «El corazón, no sé lo que eso significa. El cerebro, con él disfruto mi arte y amé a algunos amigos»[3]. Pero es preferible que no estén presentes. «El momento en que mis amigos se han ido es cuando realmente comienzo a estar con ellos, con su recuerdo, cercano a su ensueño y que a veces molesta un poco su verdadera aparición»[4]. Incluso en ocasiones se abstiene de escribirles porque necesita «un silencio desconocido»[5]. Romperá, por una cuestión de decoro, con Lefébure, y nada indica que lo haya lamentado; Cazalis se alejará poco a poco de él sin que haga un gesto para retenerle: se podría creer, incluso, que no se ha dado cuenta de ello. A Villiers lo ve siempre con alegría, se hablan y se entienden con medias palabras. Y luego se separan y pasan meses, a veces años de silencio, antes de que se vuelvan a ver.

¿Le ayudará la Naturaleza a salir de sí mismo? El dirá más tarde que «comunicaba a su juventud un fervor que llamo pasión»[6]. Pero es a títu-

[1] Carta a Cazalis, *ibid.*

[2] Carta a Cazalis, 26 de diciembre de 1864, *ibid.*

[3] Carta a Mérry Laurent, 1889, *ibid.*

[4] Carta a Cazalis 7 de enero de 1869, *ibid.*

[5] «Necesito la más silenciosa soledad del alma y un *olvido* desconocido, para oír cantar en mí ciertas notas misteriosas...». Carta al poeta provenzal Theodore Aubanel, diciembre de 1865, *ibid.*

[6] «La primera que recuerdo, la naturaleza, Idea tangible para notificar a los sentidos toscos algo de realidad y, por compensación, directa, comunicaba a mi juventud un fervor que llamo pasión», *Bucolique*, en *Variations sur un sujet*, Œuvres complètes de Mallarmé.

lo de *espectáculo*. Si queremos comprender el amor que le profesa, hay que despojarla de esta fresca opacidad que ponemos en ella. Ella nos hace ver la vida desnuda y el Ser puro, representa el límite brutal del pensamiento, amamos en ella la brizna de hierba que, al contrario de toda tuerca, siempre puede estar en otro lugar del que está, la hoja jamás idéntica, la dulce abundancia absurda; ella nos inclina al mimetismo y, lejos de proyectar encima <las inquietudes de nuestras almas>, intentamos más bien dar a nuestros sentimientos la calidad de la hierba y del agua; es preciso que nos afecte y que nos ciña; es en la unión más íntima donde hace penetrar en nosotros sus principios ciegos; en el fondo, le pedimos que nos provea de densidades de recambio. El poeta de Tournon, él, *no toca* ni las piedras ni los vegetales: la Naturaleza para él en ningún caso es algo que *se siente* y en lo que se participa, sino algo que *se ve*; su mirada la mantiene a distancia. La llama una «Idea tangible»[1]. Buscamos en ella, si no la individualidad pura, al menos una especie de particularismo mal desbastado. Buscará en ella, como la mayor parte de los poetas de su siglo, la generalidad y la repetición; observa desde su ventana el nuevo comienzo anual y diario de las ceremonias celestes. Y como es él quien las ordena, no corre el riesgo de ser sorprendido por su desarrollo ni de aprender cualquier cosa. Pero, ¿las ordena en realidad? ¿No es más bien el muy vago y perezoso pensamiento poético de la época quien lo ha elegido para ordenarlas según un ceremonial previsto? He aquí justamente lo que escribe:

> ...Durante el año, mi estación favorita es cuando languidecen los últimos días del verano, justito antes del otoño y, durante el día, la hora a la que me paseo es cuando descansa el sol un poco antes de desvanecerse...Asimismo (mi literatura preferida será) la poesía agonizante de los últimos días de Roma.[2]

Cree poder explicar sus gustos: desde que su hermana ha muerto, «(él ha) amado, extraña y singularmente, todo lo que se resumía en esta

[1] *Ibid.*

[2] *Plainte d'automne*, in *Poèmes en prose*, Œuvres completes.

palabra: caída»[1]. Pero ya en 1861, Verlaine, que no tenía hermana, escribía:

¡El otoño y el sol poniente! ¡Soy feliz!
¡Sangre sobre podredumbre!*
¡El incendio en el cenit! ¡La muerte en la naturaleza!...
Yo te amo, áspero otoño, y te prefiero...[2]

Y un poco más tarde:

...Cuyo veneno
Me anega sentidos, alma y razonamiento,
Mezclando en apasionado arrebato
Al Recuerdo y al Crepúsculo de la tarde.[3]

No cabe duda de que el amor por el otoño y por el atardecer es un <colectivo>; es un imperativo de la sensibilidad poética hacia 1865. Y la meditación sobre el otoño forma parte de los ejercicios espirituales que se imponen anualmente los miembros de la hermandad, del mismo modo que la oración de la tarde es una elevación cotidiana. Sin duda el poeta de Tournon tiene razón al ver en la puesta de sol, en la agonía del verano, un símbolo de esta tragedia humana que es la *caída*. Pero las agonías celestes no le reflejan la muerte de su hermana: esta joven muerta no es más que un símbolo. Lo que el poeta lee en la Naturaleza es la *decadencia* de la Poesía, la cercana muerte del Hombre, la *empyrosis* final. En fin, las aprensiones de la burguesía intelectual. No se puede

[1] *Ibid.*

* Recordemos el verso de Baudelaire: «El sol se ha ahogado en su propia sangre que se hiela.» También es verdad que a Baudelaire le gusta el otoño; « le gusta y lo alaba» (*Brumes et pluies*), pero tampoco se puede decir que tenga especial predilección por esta estación. El amor exclusivo por el otoño es más bien un tópico de la generación siguiente. [*N. del A.*]

[2] *Un soir d'octobre, Premiers vers*, Œuvres poétiques complètes, Bibl. de la Pléiade.

[3] Verlaine, P. «Crepúsculo de una tarde mística» en *op. cit.* p. 45.

contar con los espectáculos naturales para arrancarla a su sombría esterilidad, a sus angustias, a sus dudas.

Exilio, Ideal, Insatisfacción, Desprecio: tópicos que traducen el enfurruñamiento poético. Ni más ni menos que sus amigos parisinos, el profesor-poeta prefiere el otoño a la primavera, el atardecer al amanecer, la decadencia al desarrollo; como todos ellos, encuentra al hombre <demasiado puro para la mujer>; en fin, él lleva en sí mismo una parcela de «esta alma delicada, exótica, extranjera, siempre nostálgica...»[1] que es compartida de igual modo por todos. ¿De dónde viene sin embargo el hecho de que sus cofrades no lo *reconozcan* totalmente? Pues de que él se ha empeñado en *vivir* según sus principios. En lugar de jugar con los sentimientos distinguidos, muy distinguidos, de los poetas, parece como si hubiese sido su víctima voluntaria, devorado por ellos. El no se contenta con degustar la decadencia, tan querida por estos corazones rencorosos: la encarna; la simboliza por su propia decadencia, se hace «viejo...embrutecido...anulado». La impasibilidad parnasiana no era sino una fachada. Leconte de Lisle lo había especificado bien: ¿qué necesidad tiene pues, este joven funcionario, de *hacerse* impasible? Y el esoterismo sonriente de sus cofrades, ¿por qué extremarlo hasta el desprecio declarado del público? Los parisinos desconcertados ven en el joven provinciano su propia caricatura y su víctima al mismo tiempo. Todo se lo ha creído a pies juntillas: no se le pedía tanto. Y para acabar, ¿adónde le lleva todo esto? Su único amor, la Poesía, parece negársele. En cuanto está solo, en el primer momento de tranquilidad, se lanza sobre el papel, como un «maniático desesperado»[2]. Pero no ocurre nada. O casi nada. A decir verdad, es una impotencia muy de época: pero los otros poetas se acomodan. Él sufre, se desespera. Grita a quien quiere oírle: «No seré más que un aficionado»[3], o bien «Estoy acabado para los versos»[4]. Es como si la poesía negativa del Segundo Imperio hubiera elegido a este extremista con el objetivo

[1] Carta de Lefébure a Mallarmé, 9 de mayo de 1866 en *Eugène Lefébure.*

[2] Cartas a Cazalis y a Aubanel, diciembre de 1865, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[3] «Un poeta no debe ser más que un poeta en este mundo, y yo soy un cadáver, una parte de mi vida. Ni siquiera podré un día aspirar al título de aficionado» Carta a Cazalis, noviembre de 1864, *ibid.*

[4] *Ibid.*

de llevar a cabo con él su suicidio solemne. Los poetas, desesperados y nihilistas, para defenderse de la fascinación que emana de su demasiado perfecta imagen, no tienen otro remedio que predicar virtudes que despreciaban antaño: el sentido de realidad, el buen sentido, el oportunismo. Así, este modesto funcionario de provincias, por su simple existencia, obliga a los poetas parisinos a aclarar su propia autenticidad y su propio grado de creencia en el sueño. ¿De dónde viene este fenómeno? ¿Y quién es él?

La víctima no podía ser mejor escogida. Se la diría hecha a medida: «Del lado materno y paterno mi familia presentaba, desde la Revolución, una serie ininterrumpida de funcionarios de la Administración de Registro»[1]. Llegaría el día en que las dos familias se unirían. Y de hecho, el 14 de junio de 1841, por medio de su hija Elisabeth-Félicie, el Jefe de la Administración de Registro y de Dominios se casó con su subjefe quien, a los cuatro días, le hizo un niño[2]. Admirable equilibrio de las edades, de los sexos, de las funciones: en la persona de Elisabeth, el superior debía obediencia a su subordinado; pero como jefe y como suegro restablecía su autoridad. Durante aquel verano nupcial, el Registro se convirtió en su propia mujer; se amó y se conoció bíblicamente; y de esta autofecundación iba a nacer el Funcionario en sí, quintaesencia admirable de dos linajes de funcionarios. Si es cierto que los Idumeos se reproducen sin mujeres, he aquí el verdadero «hijo de una noche de Idumea»[3]. Escribirá más tarde — y le creemos sin dificultad — que el Registro fue «la carrera a la que se me destinó desde los pañales»[4].

Según los escritos de los exploradores y los misioneros, hay salvajes lo suficientemente simples para creer que sus hijos son muertos que regresan. A los recién nacidos, los esquimales dan nombres de recién difuntos y Kingsley nos enseña que ciertos negros colocan al alcance del bebé objetos que han pertenecido a un difunto reciente. Si el recién

[1] *Autobiographie*, en Œuvres Completes, p.661, *op. cit.*

[2] Etienne (conocido por Stephane) Mallarmé nació el 18 de marzo de 1842.

[3] «¡Te traigo la criatura de una noche de Idumea !», primer verso de « Don del poema», en *Poesías, op. cit.* p. 65.

[4] *Autobiographie*, p.661, *op. cit.*

nacido tiende la mano, todo el mundo exclama: «¡Mirad! ¡Mirad! El abuelo ha reconocido su pipa». Siempre leo este tipo de historias con cierta alegría: ¡qué nos cuentan de los esquimales y de los africanos, si esas costumbres son justamente las nuestras! ¿Y qué son nuestros niños sino muertos que renacen? A menudo es el padre, ya muerto de rencor y de hiel, a quien se ve salir de nuevo del vientre de su madre con una nueva oportunidad. Pero también puede que sea el tío. O bien un ser de razón, principio, virtud o función. De todas formas, el niño no será nunca *él mismo en persona*: la diligencia de sus padres le enseña a sentirse encarnación o réplica, en fin alguien distinto a sí mismo. Desde este punto de vista, el niño idumeo es el mejor servido: puede encarnar a la vez a todos los antepasados puesto que son todos iguales:

> De frígidas rosas para vivir
> La misma todas...[1]

han dado este capullo de rosa. Para la familia no hay más que una vida, que se transmite de generación en generación. El destino del recién nacido es fijado de tal manera que no se sabe ya si se celebra un nacimiento o una muerte. Pero se han inclinado tantas hadas administrativas sobre esta cuna que se pueden fraguar grandes esperanzas: de ellas se verá salir, algún día, acabado, núbil, presto, un insecto minucioso.

Grieta imprevista: la virgen que había servido de intermediaria, juzgando su papel terminado, desaparece. ¿Quién era? Mucho tiempo después, su madre ha deplorado «la viva imaginación que tanto ha consumido su organismo»*. Estas palabras dejan entrever un asesinato distinguido o un suicidio alentado. Nacer en el Registro, bueno: pero, cuando ya se ha nacido en él, ¡casarse por añadidura! Elisabeth-Félicie eleva la protesta más discreta y más clara: da dos niños al Registro — un administrador y una futura esposa de subjefe — y luego, al volver de un viaje a Italia, muere. Que la verdadera significación de esta muerte no haya escapado por completo a la Administración, es lo que dejaría

[1] Mallarmé, S., «Abanico» en *Poesías*. p. 129.

* Mondor, *Vie de Mallarmé, op. cit.* [*N. del A.*]

suponer la carta que acabo de citar. Y parece también que del segundo matrimonio del subjefe se desprende una vaga inquietud: estas segundas nupcias que, sin embargo tuvieron lugar cuatro años después de la muerte de Elisabeth, fueron secretamente reprobadas en el Registro, pues el duelo pareció acortado: en la burocracia se vivía más lentamente que en otros sitios; y además, esta vez, el viudo se casaba en el comercio. Pero aunque las familias reunidas no hubiesen comprendido la desesperación de Elisabeth-Félicie, se puede estar seguro de que el niño, él, la había comprendido.

¿Este duelo produjo sobre él un efecto inmediato y decisivo? No se sabe: disponemos de una sola información y la fuente es dudosa: «Varios días después del acontecimiento, su abuela le llamó al salón donde estaba recibiendo a una visita, y como aquella persona hablaba de la desgracia acaecida, el niño, apurado por la ausencia de dolor que no le proporcionaba la compostura debida, tomó la decisión de tirarse sobre la alfombra, las sienes azotadas por sus largos cabellos»*. Aunque la historia fuera cierta, no veo qué podría deducirse de la misma: el corazón tiene sus intermitencias. Y sobre todo, la pena de los niños no se ajusta a los formularios que ponemos a su disposición para expresarla. En nuestro mundo de adultos, se ha hecho del dolor una perturbación atmosférica que provoca tormentas en cadena y que alientan y prolongan danzas y vestimentas ceremoniales. Para el niño, el dolor es cualquier cosa. Éste, cuya madre sale para un largo viaje, se deja besar distraídamente por ella y vuelve a sus juegos: al día siguiente *se le declarará* un sarampión. El sarampión es su dolor; otro, cuyos padres se divorcian, siempre risueño, se pone a robar, a mentir o se hace pis en la cama. No se debería decir entonces que no saben sufrir: somos nosotros, más bien, quienes hemos reducido los sufrimientos a ballets inofensivos, y quienes remplazamos las terribles desadaptaciones que suponen por desórdenes ruidosos e inofensivos.

Más valdría preguntarse si esta muerte supuso una ruptura profunda en la vida del muchacho. ¿Ha tenido, más tarde, el sentimiento de haber sido moldeado por ella? Sabemos lo que significa para Baudelaire «el paraíso de infantiles amores»[1]; en Crépet[2] encontramos una nota

* Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.13. La anécdota nos viene de Henri de Régnier quien dice que el propio Mallarmé se la contó. [*N. del A.*]

de Buisson[3] que permite comprender su famosa <grieta >: «Baudelaire era un alma muy delicada...que se había quebrado con el primer golpe de la vida». En fin, que no pudo soportar el segundo matrimonio de su madre. Pero el joven huérfano del que hablamos más tarde se convirtió en el hombre más secreto. Apenas encontramos en sus obras alusiones a un paraíso perdido:

Si mis ojos perdidos ves en el paraíso,
Es que tu leche antaño bebida rememoro

(*Herodías*)[4]

Donde a una gloria ofende mi pereza
Por la que antaño abandoné mi infancia
De los bosques de rosas adorable
Bajo el cielo natural

(*Cansado del amargo descansar*)[5]

Y creí ver al hada del sombrero
De claridad que antaño sobre mis bellos sueños
De niño consentido
Pasaba, con sus manos mal cerradas
Dejando siempre que nevaran blancos
Ramilletes de estrellas perfumadas

(*Aparición*)[6]

No me atrevería a decir que estos versos traducen una verdadera añoranza: desde Baudelaire, el tema de la infancia perdida es un tópico

[1] Baudelaire, «Moesta y errabunda» en *Las flores del Mal*, *op. cit.* p. 98.

[2] Eugène y Jacques Crépet, biógrafos y editores de Baudelaire.

[3] Jules Buisson, amigo de juventud de Baudelaire.

[4] Mallarmé, S., *Poesías*, p. 87. [*N. de T.*]

[5] *Ibid.* 45. [*N. de T.*]

[6] *Ibid.* p. 21. [*N. de T.*]

poético; ¿Y cómo saber si es la añoranza de la infancia la que provocó el sentimiento de exilio o si, al contrario, el sentimiento de exilio encontró su expresión poética en la añoranza de la infancia? Se ha querido demostrar que «la muerte de su madre, y luego la de su hermana, fueron...para su erotismo un gran choque doloroso»[1]. Confieso no estar convencido: los temas poéticos del niño idumeo no le pertenecen en propiedad; son comunes a toda su generación. La «gran corriente de amor sobrenatural»[2], el erotismo incestuoso, el gusto por el fracaso y por el No-Ser, el idealismo desesperado, el maniqueísmo, el preciosismo, el nihilismo: son motivos dispersos en el *espíritu objetivo* de la época, expresan tanto la coyuntura histórica y social como la historia de una sensibilidad individual, si no más. Los volveremos a encontrar en el Verlaine de las primeras poesías y de los *Poemas saturnianos*. Ya sé: Verlaine después los desechó, y siguió su camino mientras que nuestro poeta los vivió profundamente y para siempre los marcó con su firma. Pero lo cierto es que los eligió y que no los inventó. El verdadero problema está ahí: ¿interpretación por la historia de todos o por la historia de uno solo? ¿por el método llamado de la <dialéctica materialista> o por el psicoanálisis? Cuando M. Mauron escribe que todo poema «posee, a imagen del hombre, un infierno (y que) se puede descifrar a la manera de un sueño, haciendo abstracción de su significación poética y de su sentido medio manifiesto...»[3], se le da la razón con mucho gusto*. Pero, ¿qué nos dará dicho desciframiento?

«La expresión simbólica de un inconsciente y de sus complejos», res-

[1] Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur* (1938), prefacio de 1941; citado por Henri Mondor, *Mallarmé plus intime*, Gallimard, 1944.

[2] Más exactamente: «La gran corriente de erotismo sobrenatural [que recorre todo el siglo]«, expresión del crítico André Rousseaux, en *Poesía 43*, citado por Mondor.

[3] *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950.

* Salvo sin embargo esta reserva: los temas poéticos, en el caso que aquí nos interesa, han sido cogidos de otros. Si el poeta los ha marcado, es *por su trabajo*, por una reflexión que a lo largo de treinta años les ha dado poco a poco nueva significación. En fin, si deben a pesar suyo *revelar* sus secretos, en ningún caso se tratará de instintos pulsionales o de la oscura historia de la sexualidad. Cincelados, pulidos, minados, no se les debe pedir información sobre un mundo tenebroso que desconocen; y si reconocemos que pueden desvelar algunos misterios, éstos evocarán más bien lo que yo llamaría «el misterio a plena luz, el lado oscuro de la lucidez». Hay en efecto un inconsciente en el seno de la conciencia : no se trata de alguna poten-

ponde M. Mauron. ¿Por qué *esto*? ¿Por qué *solamente* esto? Los «ideólogos activos, nos dice Marx, son especialistas en fraguar las ilusiones de la clase dominante sobre ella misma»[1]. Y, obviamente, la mayoría son de buena fe, por tanto mistificados. El naufragio del *Golpe de dados* traduce perfectamente el terror de la clase poseedora que toma conciencia de su inevitable declinar, el malestar de la burguesía ante la muerte de Dios, el <decadentismo> de los ideólogos contemporáneos y el enojo del hombre resentido, al mismo tiempo que su voluntad de fracaso. Puede también, como quiere M. Mauron, que este naufragio sea «una crítica del padre y una autocrítica* — al mismo tiempo que una realización del deseo,ya que, de todas maneras, la mar y la muerte triunfan». Pero entonces habrá *sobredeterminación* puesto que el mismo símbolo se refiere a dos órdenes distintos de cosas simbolizadas. Se quiere que el *Golpe de dados* sea un poema <edípico> porque <el mar es uno de los símbolos más frecuentes de la madre>. Bueno. Pero también noto que el tema del mar es de inspiración baudelairiana. Y estoy dispuesto a creer de buena gana que *en Baudelaire* es de origen edípico. Pero *precisamente por eso* no estoy tan seguro de que tenga también esta característica en sus imitadores. Por lo demás, no se trata, en nuestro autor, de un tema <natal>, quiero decir de uno de esos motivos profundos cuya existencia parece inmemorial. En 1859, habla de

> ...la roca sombría
> que gigantesca se erguía y que la corriente ha roído.[2]

cia oscura y bien sabemos que la conciencia es totalmente conciencia; se trata de la finitud interiorizada: Mallarmé se ve afectado y marchito en el seno mismo de su intimidad por lo que sabemos *hoy día* y que él no supo. Por tanto es más bien un retrato negativo del poeta lo que hay que intentar captar en sus imágenes (sus ignorancias, sus prejuicios, sus elecciones injustificadas, etc...) y no el retrato de características positivas que hubieran sido las suyas sin saberlo. Lo que le parecía normal o «más que evidente» o natural ha dejado de serlo para nosotros. [*N. del A.*]

[1] *La ideología alemana*, parte I.

* Pero aquí ya se extravía: pues la autocrítica (que no es dudosa) es *sin duda alguna* consciente y deliberada, como lo demuestra la lectura de *Igitur* donde uno ya la encuentra. ¿Por qué entonces ponerla al mismo nivel que la crítica inconsciente del padre? [*N. del A.*]

[2] «¡Su fosa está abierta!» II, en «Poemas de infancia y juventud», *Poesía completa* p. 28.

y dice de Inglaterra que es una «vieja roca que la espuma bate»[1]. Uno puede, si quiere, ver en estas palabras una prefiguración de

.....una roca

falsa morada
enseguida
evaporada en bruma

que impuso
un mojón al infinito.[**]

Pero, realmente, lo menos que puede decirse es que nada nos obliga a ello. Luego, el mar no aparece antes de *Brisa marina* (mayo de 1865). En el 69, *Igitur* establece el vínculo indisoluble entre «la complejidad marina y estelar»[2] y sabemos por el testimonio de Coppée que la cosmología simbólica del poeta ya estaba establecida en sus grandes líneas en 1872. Pero el tema del Océano no recibe desarrollo digno de mención antes de 1873. Ciertamente, escribe de Tournon que no puede hacer un poema sin que se deslice en él una «ensoñación acuática»[3]. Pero el agua parece enteramente dedicada a su función de espejo. Es agua durmiente, río apacible o lago o estanque; se congela o se licúa según las necesidades. Es como si la obsesión cada día creciente del Naufragio hubiera desmovilizado la liquidez para reutilizarla con nuevas funciones simbólicas: figurará, en los últimos años[**], el infinito desorden de la materia y el reino del Azar, en fin, la miseria del hombre sin Dios, tema colectivo de la época[***]. Parece, pues, que la

[1] «Su fosa está cerrada» en *Ibidem* p. 30.

[*] «Una tirada de dados» en *Ibid.* sin numerar. [*N. del A.*]

[2] Mallarmé, S., «Igitur» en *Antología*, Visor, Madrid, 1991, p. 86 (Trad. Agustín Larrauri).

[3] Carta a Mistral, 31 de diciembre de 1865, citada por Mondor en *Vie de Mallarmé.*

[**] *Saludo*; *Con la sola inquietud de viajar*; *A la nube agobiante callado*; *Una tirada de dados.*

[***] Comparense:
Verlaine:
Mi alma, cansada de vivir y con miedo de morirse,

<ensoñación acuática> se ha transformado bajo la influencia de preocupaciones de *adulto* y que la transformación fue consciente de sí misma. Cuando el narcisismo del joven poeta dejó paso a la concepción trágica del héroe, el *ámbito* puro del reflejo se convirtió en potencia inhumana de la exterioridad. ¿Se puede conservar el lado oscuro de un símbolo tan lúcidamente modificado? Sí, en cierta medida: pero vemos que no se le puede aplicar el método psicoanalítico en su pureza. El verdadero enigma por resolver aquí es más complejo: se trata de saber cómo se puede utilizar simultáneamente dos métodos que pretenden excluirse, cómo un mismo conjunto temático puede servir de emblema tanto de un destino personal y sexual como de un momento de la historia social. Y si estuviera probado que se debe tener en cuenta estos dos sistemas a la vez, ¿qué relación se debe establecer entre estos dos órdenes de significación? ¿Interpenetración, separación absoluta, influencia unívoca de uno de los dos sobre el otro, acción recíproca? Si hemos elegido el caso de la <esfinge oscura>[1] de Tournon, es porque nos parecía una ocasión privilegiada para afrontar en lo concreto la interpretación del psicoanálisis y la del marxismo.

Un listillo que confiesa, la mirada baja: «Sólo sé que no sé nada», es quizá Sócrates; un imbécil que adopta un aire fatuo para decir <no sé>, es un positivista. ¡Con qué placer moroso los Señores de 1920 profetizaban la Gran Penitencia! El positivista se les parece: prescribe límites al conocimiento humano con la alegre resignación de las clases medias: gracias a él, la ignorancia se vuelve distinguida. Ateo inconsolable, venga la Muerte de Dios profetizando la Gran Penitencia del

Ya apareja, con rumbo a naufragios horrendos,
Igual que un velero desmantelado, juguete de las olas.

«La angustia» en *Poemas saturnianos*, 1996, *op. cit.* p. 33. Acabado de imprimir en octubre de 1866.

Mallarmé:

¡Qué le vamos a hacer! La carne es triste...
¡Huir! ¡Allá, huir!...
.....
Y puede que los mástiles, que a la tormenta invitan
Sean de los que un viento inclina a los naufragios
Sin mástiles, perdidos, sin mástiles, ni fértiles islotes...

«La brisa marina», Tournon, 1865, en *Parnaso contemporáneo* mayo 1866, *Poesías*, p. 57.

[1] Según la expresión de su amigo Lefébure, en una carta del 16 de diciembre de 1867.

Espíritu. El psicoanálisis paga su tributo al positivismo que siempre ha afectado confundir empirismo y objetividad. Quiere ser una disciplina empírica, estudia al enfermo en plena experiencia, en medio del mundo, y revela poco a poco las relaciones empíricas que mantiene con su entorno. Estas relaciones y el propio estudio que se hace de ellas, suponen una condición previa: que el enfermo, los objetos que le afectan y el propio psicoanalista pertenezcan al mismo sistema ontológico. Lo cual para el psicoanalista es más que evidente: encuentra una colección de hechos concomitantes y estudia sus relaciones recíprocas; por qué tendría que interrogarse sobre la *posibilidad* de que le sean presentados juntos puesto que, *precisamente, juntos* se le han presentado. Las relaciones que descubre (causa y efecto, medio y fin, historia y carácter, prohibición y violación de la prohibición, instinto sexual e instinto de muerte, libido y censura, etc., etc.) se establecen, si hemos de creerle, sobre la base de un vínculo ontológico de pura contigüidad o, si se quiere, de simple vecindad. Ahora bien, este vínculo es *contingente* (*el hecho es* que este hombre ha tenido tales padres, tal infancia) y *externo*: los términos se modifican recíprocamente por sus interrelaciones empíricas pero no por su pertenencia común a un mismo sistema; la relación de contigüidad, que apunta al simple hecho empírico de ser <dado con> o de <reposar de modo indiferente al lado de...>, es en realidad la negación de toda relación. La decisión de no observar más que relaciones fortuitas y secundarias lleva al psicoanalista a dejar de lado por principio ciertas estructuras esenciales, como *el tipo de inserción en el Ser* de la realidad humana, su *grado de inclinación* sobre el mundo, su *distancia absoluta* en relación con lo real, etc. Estas estructuras que dan su sentido, su orientación y trascendencia a la experiencia cotidiana son ellas mismas especificaciones de una relación sintética del existente con el Ser, a la que llamamos *ser-en-el-mundo*. Es imposible, en efecto, referir la vinculación originaria de la realidad humana con el Todo sólo a través de la contigüidad. Pues si los elementos del sistema estuvieran simplemente *dados juntos*, ninguno de ellos podría salir de su aislamiento para comunicar con los otros. Y por cierto, ¿qué quiere decir <estar *juntos*>? Es no tener más relación que la de simultaneidad. En fin, esta negación de la relación interna implica necesariamente la totalidad de las relaciones sintéticas de interioridad. Ser dados juntos, para dos hechos distintos, es pertenecer a la misma totalidad sintética pero sin tener más lazo mutuo que esta pertenencia. La relación externa

supone la relación de interioridad, es un caso particular de ésta (la exterioridad, es la interioridad afirmada y luego negada).

Así pues, cualquiera que sea la relación empírica que el psicoanálisis menciona, es preciso que exista sobre la base de una relación original con Todo, de la que, en el fondo, no es más que una especificación. Por ejemplo, el odio al padre supone un vínculo inmediato y vivido con el Otro. Obviamente, no quiero decir que el niño, antes de todo contacto con sus padres, determine en abstracto sus relaciones con el Otro (Autrui). Está claro que no puede percibir a su padre como una persona más que sobre la base de una comprensión preontológica de la realidad humana, en él y fuera de él, aunque, naturalmente, esta comprensión se despierta y se actualiza con ocasión de las relaciones empíricas con las personas de su entorno. Sería absurdo, en efecto, imaginar que la <realidad humana> existe en primer lugar para entrar posteriormente en contacto con lo que ella no es. Surgiendo en el mundo, en un punto de inserción contingente, en medio de objetos singulares, se hace *superación de los alrededores* y se constituye, en su surgimiento mismo, como relación vivida con la Totalidad. O el hombre es una piedra o es la relación originaria, es decir, el ser por el que la relación aparece en el Ser, o por decirlo de otro modo el fundamento de todas las relaciones. Es posible que algunos psicoanalistas estén de acuerdo con esto: pero será para añadir inmediatamente que el estudio de la constitución de la experiencia no es de su competencia. Y ahí radica precisamente el error: pues no se trata aquí ni de conciencia trascendental ni de sujeto kantiano, ni de principios formales, ni de juicios sintéticos *a priori*. La relación original con el mundo no puede ser *dada*, tampoco puede existir *en potencia* ni permanecer en suspenso, en una vaga suspensión inerte: es preciso que sea vivida, *existida*; lo cual quiere decir que cada realidad humana debe hacerse ella misma y de manera inédita, relación singular con el Todo. El ser-en-el-mundo es una superación de la pura contingencia singular hacia la unidad sintética de todos los azares, es el proyecto de jamás entender cualquier aparición particular sino sobre el fondo del Universo y como una cierta limitación concreta de todo. La ambigüedad de esta relación viene de que no es una relación del Todo consigo mismo, sino pro-yecto de cierta realidad contingente y accidental, perdida en el seno de los fenómenos y que se constituye como superación de sí hacia la totalidad que la aplasta; es, por consiguiente, a la vez, el estallido de una singularidad que se proyecta

sobre el infinito de los fenómenos y que se pierde para que pueda existir algo como un Mundo — y el repliegue de un En-Sí desparramado, en la unidad de un mismo acto. Es al mismo tiempo la abdicación de la finitud original y la resolución de hacerse anunciar esta finitud por el mundo mismo como una existencia particular que aparece sobre el fondo oscuro de la Totalidad. En fin, esta relación con el mundo es a la vez una manera de vivir la pura e insípida contingencia de nuestro ser-ahí (o cuerpo) y una manera de superarla. Pues superar el cuerpo, es la única manera de vivir y de hacerlo existir. En este proyecto primitivo que, como relación con el Ser, finalizará en *praxis* y, como modo de inserción en el mundo, se explicitará en una *Weltanschauung*, la superación de nuestro <ser-ahí> es vivida, es la encarnación de nuestra elección; *probamos* el sabor ambiguo de nuestra injustificable existencia a través de la elección misma que la transciende. Esta *actitud hacia el Ser* se revela a nuestros ojos como nuestra cualidad pura e inefable, y a los ojos de los otros como nuestro *estilo* indefinible. En resumen, es la estructura *a priori* de nuestra afectividad. Esta sensibilidad viviente y creadora sirve de fundamento a todas nuestras afecciones empíricas: puesto que, en efecto, ella realiza nuestra relación *con todo* lo real, cada emoción o cada sentimiento la manifiesta particularizándola; así, el resentimiento contra el padre o el complejo de inferioridad, que son relaciones con todos establecidas a través de una relación con alguno o algunos, no nos comprometen con todos los hombres más que por haberse manifestado sobre la base de lo que los alemanes denominan un <Mitsein>. Y la sexualidad, sea cual sea la forma como se la considere — sea ésta incluso el narcisismo —, no puede manifestarse más que en un mundo donde el Otro ya existe: incluso el onanismo es una actitud hacia el Otro antes de ser una actitud hacia sí.

Ahora bien, esta relación existencial tiene su patología. Hay enfermedades del ser-en-el-mundo en el sentido en que Merleau-Ponty habló de <enfermedades del Cogito> (que es también una relación concreta y *a priori* de la conciencia con ella misma). La ambigüedad del ser-en-el-mundo procede de que un existente de azar se hace relación con Todo. Uno de los términos de la relación está pues en peligro con el otro. Y, aunque el hombre no quiere captar ninguna particularidad sino <sobre fondo de Universo>, ciertas alteraciones empíricas de su entorno pueden inclinarle a modificar su proyecto originario o, al menos, ser la ocasión de fisuras y desasosiegos en el interior de este pro-

yecto. Así pues, el ser-en-el-mundo es un *a priori* porque es la relación sintética que funda la experiencia pero puede alterarse, cambiar su estructura interna en relación con transformaciones locales *a posteriori*. Es lo que se produce particularmente cuando ciertas circunstancias históricas y contingentes ponen en juego la existencia misma del hombre en el Universo, le revelan su fragilidad esencial o le persuaden de su imposibilidad radical. La muerte de un pariente puede ser decisiva: pues revela de una vez por todas nuestra posibilidad de no-estar-más-en-el-mundo como uno de los rasgos del ser-en-el-mundo; este desvelamiento de la condición humana como *paradoja* puede así ocasionar modificaciones mucho más importantes que una simple deficiencia sexual: puede actuar sobre nuestra *distancia con los objetos*, sobre nuestra intuición del Ser, sobre el propio gusto que tenemos por nosotros mismos; puede aflojar el vínculo con el mundo, invertirlo, acrecentar o disminuir nuestra oblicuidad con respecto a la experiencia.

En el caso que nos ocupa, incluso si el duelo prematuro hubiese inclinado al huérfano a rechazar la «infancia de los bosques de rosas adorable»[1], o si hubiese ejercido una influencia esterilizante sobre esta joven sexualidad, no buscaríamos su principal efecto en el ámbito de las afecciones empíricas. Sus repercusiones más profundas las encontraríamos en el ser-en-el-mundo del niño.

Hasta los seis años, su relación vivida con el Todo es simplemente su amor por su madre. Su Madre y el Mundo no hacen más que uno: esta gigante cariñosa, y sus múltiples raíces, sus miles de ramas, se extingue en la Naturaleza y se pierde en ella; la Naturaleza universal, sobre la dulce desnudez de su más perfecta criatura, refleja sus venas de cielo y de agua, los fuegos giratorios de sus años. Más que a medias confundido con esta Ninfa que se funde en aire y agua, el niño zambulle sus ventosas en la carne materna y bombea los jugos de la tierra a través de este cuerpo familiar: la madre se come el mundo y el niño se la come a su vez; por los senos «fluye en blancura sibilina la mujer»[2] y, en esta extraña y líquida hostia, todo el Universo está presente. El destete revela al niño que es Otro para los otros y que tendrá que fundirse en la

1 «Cansado del amargo descansar», *Poesías*, *op. cit.* p. 45.

2 «Don del poema», *ibid.* p. 65.

<Persona>[1] que los adultos han preparado para él; pero la ternura de la madre amortigua los efectos. A veces su padre y su abuelo se divierten haciéndole vislumbrar su destino pero él apenas se preocupa de ello. Al hijo que ya sabe que uno no se casa con su madre y que dice a la suya: «Cuando sea mayor, me casaré contigo», el padre puede decirle sin causarle inquietud: <Harás como tu padre cuando seas mayor>. En los dos casos, las palabras se refieren al porvenir pero ante todo refuerzan los vínculos existentes. El niño toma la predicción paterna por una promoción en el presente: decirle que remplazará *mañana* a su padre, es proporcionarle *hoy* la ocasión de identificarse con él. Por lo demás, se refugia *contra todos* en la mirada de su madre; reclama que le dé su profunda realidad por una suerte de creación continua: él existe porque ella le ve, su verdad está en ella. Incluso es más : ella le presta sus ojos. El niñito, con la mano en la suya, sabe que ella lo ve todo y que las piedras, las plantas y las bestias se le aparecen en su secreta verdad; si pasea su pequeña mirada menor alrededor, no ve las cosas: pero le reflejan la mirada materna, deslumbrante reverberación en la superficie del Ser. A cada paso encuentra de nuevo, desparramados en los jardines de este astro[2].

> ...lluvia y diamantes, la mirada diáfana
> Que quedó en esas flores de las cuales
> Ninguna se marchita.[3]

Para él <el vapor de helada plata de los sauces no fue pronto otra cosa que su mirada límpida acostumbrada a cada hoja>[4]. El niño y los objetos se confirman mutuamente; son modos pasajeros de una sustancia incomprensible, la *vista*; su primera relación no es la contigüidad, ni siquiera el conocimiento, sino más bien una sorda afinidad que procede del hecho de que surgen, frutos de un mismo amor, en una misma claridad; su verdad común está en el fondo de una tierna mirada: el mundo,

[1] Término en latín en el texto, 'máscara', 'papel de una obra teatral'. [*N. de T.*].

[2] «Brindis fúnebre», *Poesías, op. cit.*. p.115.

[3] *Ibid.* p. 115.

[4] «El nenúfar blanco», en Mallarmé, S., *Antología*, Visor, Madrid, 1991, p. 80.

con el niño dentro, no es más que una visión materna. Así, la dulce confusión natal es vivida de dos maneras opuestas y el niño pasa continuamente de una a otra: tan pronto, ciego y sordo, incrustado en la carne materna, goza del mundo a través de ella, como tan pronto al alejarse algunos pasos, se mezcla con el Universo, objeto entre los objetos, y se siente deliciosamente soluble en una mirada límpida y omnisciente.

La mirada muere, un gran cuerpo blanco se desliza fuera del mundo; un vacío se abre en la plenitud, las cosas se alejan imperceptiblemente, el niño *toma sus distancias*. Todo pasa como si lo hubieran sometido a un segundo destete que de pronto despierta en él el sentimiento de un «objeto que se le escapa, que le falta»[1]. El niño pierde su verdad; ésta se ha hundido en el mar con el cadáver; no le queda más que una existencia clandestina e incontrolada. Al mismo tiempo, descubre el mundo exterior, y este descubrimiento no le proporciona ningún placer: el niño vivía en una familiaridad distraída con muebles y jardines que la Mirada despojaba de toda verdad, lo Verdadero entonces no era más que cierta manera de existir en otro lugar, en unos Ojos todopoderosos. Como el invisible abigarramiento que rodea al actor, que bien sabe que aquello es para el público la verdadera torre de Elseneur. Ahora, las cosas se hacen más próximas; se vuelven *verdaderas por sí mismas*. Pero dicha verdad recobrada ¿qué es? Es otro nombre para la muerte de la madre. Es el momento en el que los más espabilados de sus compañeritos se arriesgan a mirar fuera del gineceo y, tranquilos sabiendo que sus padres están al alcance de la voz, se atreven a comenzar el inventario de su patrimonio: presentido desde siempre, el Ser inmemorial por fin se deja ver y este don prodigioso les colma de su brutal y chillona suficiencia; saciados, descubren que están vacíos; la eclosión de Todo les revela a sí mismos tales como esta «hueca nada»[2], que sólo el Todo puede colmar; como a

[1] *La Musique et les Lettres*, *ibid.* p.647.

[2] «Un encaje se abuele» en Mallarmé, S. *Poesía completa* Ediciones 29, Barcelona, 2001, p. 109.

Mas, en quien con el sueño se dora
Tristemente duerme una mandora
En la hueca nada del músico

Tal como hacía alguna ventana
Según no más vientre que el suyo
Filial se habría podido nacer.

Ménalque[1], <cada fuente les revela una sed>, y conocerán su hambre por la saciedad; he aquí que se lanzan contra el Ser y de él se hacen deseo insaciable. El huérfano sabe también que tiene sed, que *es* sed: pero esta sed no tiene por objeto el Mundo; su desarrollo se ha parado varios meses o días antes del instante *necesario* en el que uno se arranca a los brazos de sus padres para volverse hacia el exterior; la liberación progresiva no tendrá lugar, celosamente la madre ha guardado el secreto; por el contrario, como los niños que, descorazonados por un aprendizaje demasiado duro, intentan regresar a un estadio anterior, él busca por todas partes encontrar de nuevo los abrazos de antaño. La madre se sentaba en este tocador: él la contempla sin verla; en la psique o en la silla, un hábito le incita a convocar una querida presencia; el Ser está ahí, pero implícito: es el marco de esta búsqueda vana, el fondo de la tela. Así el pro-yecto de sí hacia Todo se rompe en el camino: lo real, como simple fondo, es dado por añadidura, es objeto de una atención marginal. El niño se descubre, obviamente, como una trascendencia, una llamada, un deseo: pero este deseo lo lleva hacia una muerta, hacia el pasado; esta *persona* que acaba de nacer es una relación extraña, pues uno de sus términos es ausencia y el otro nada. El mundo queda en el último plano: la realidad sigue siendo esta apagada presencia al ras de la cual revolotea una ausencia. A veces, sobre esta rotundidad sombría parece que va a nacer una forma, que un ala aleteará en las tinieblas, que la blancura de un plumaje va a palpitar: en esta nube, en esta sombra que tiembla sobre el follaje, la Desaparecida quizá tome cuerpo. En fin, un objeto se aísla, el más fino, el más volátil, un objeto *real*; pero no es considerado por sí mismo, a través de él se busca la presencia palpable de la muerta:

> tan claro,
> Su encarnado ligero, que revolotea en el aire
> Adormilado por tupidos sueños.[2]

[1] El personaje de *Los alimentos terrestres* de Gide.

[2] «La siesta de un fauno», *Poesías*, *op. cit.* p. 99.

Pero no: al eclipsarse la imposible presencia desvela la «evidencia de todo el ser semejante»[1].

> ¿Amé un sueño?
> Montón de antigua noche, se termina mi duda
> En mucho sutil ramo, que, siendo de verdad
> Los propios bosques, prueba, por desgracia
> Cuán solo me ofrecía
> Como triunfo la falta de rosas ideal[2].

La aparición de lo real es la desaparición vertiginosa de la esperanza; la presencia absoluta de Todo *es* la ausencia universal de cada uno; el surgimiento de un objeto particular es el término final de una decepción, cenizas y escorias que deja la llama de un sueño. Todos los objetos son igualmente *insignificantes*; y su equivalencia universal nace de que se manifiestan sobre la base de una común negación: todos tienen este mismo carácter formal de *no ser* el objeto deseado. Puesto que no hay ni sed ni espera del Ser, la plenitud de lo real recae sobre sí; no puede *colmar*; la positividad infinita es el envés de la insuficiencia; es el *Todo*, claro, ¿pero y qué?, ¿el Todo no es más que esto? La totalidad, vislumbrada, es lo que es, infinitamente, siempre y en todo lugar; el niño traduce: no es más que lo que es. Cualquier cosa es siempre todo lo que puede ser, en las circunstancias en las que se la considera; el niño traduce : no puede ser otra que la que es; y grita esta perogrullada desolada: «Nada es sino lo que es»[3], vano esfuerzo por limitar el Ser por la Nada. Sin duda, fuera del Ser no hay nada: pero es la Nada (Rien), precisamente, la que lo compromete todo: lejos de ofrecerse a la intuición directa, el Ser surge del desvanecimiento del no-Ser; esta generación indirecta es, ante todo, la destrucción de la ausencia, en fin una negación de la negación. Su madre no deja de morirse y este sacrificio dise-

[1] «Qué agonía, también, la que agita la Quimera derramando por sus heridas de oro la evidencia de todo el ser semejante», en *La Musique et les Lettres*, *op.cit.* . p.648.

[2] «La siesta de un fauno» *ibid.* p. 99.

[3] *La Musique et les Lettres*, *ibid.* p.647: «Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta que, en efecto, sólo es lo que es».

minado, recomenzado sin cese, es el revelador del Universo; pero le es imposible no presentar acusación contra el Ser; cuando el niño se crispa para arrancar a la Nada y restaurar la dulce confusión natural, no piensa en explicar su fracaso por la inconsistencia de sus fantasmas: a la indiscreta presencia del mundo reprocha el acaparar todas las manifestaciones posibles de la existencia, a la impenetrable plenitud del Todo reprocha el volver a formarse contra los muertos, a la textura del Universo, de ser demasiado tupida y de oponerse a todas las infiltraciones. Irritado, el niño se repliega sobre sí y su vano deseo le parece la única verdad. Contra el Ser, afirma la infinita superioridad del Deber-Ser. Contra el desmentido de cada instante, mantiene su voluntad desesperada de hacer revivir a la muerta y puesto que el mundo se perfila, inquietante y mudo, en el horizonte de sus fracasos, preferirá este fracaso incesante al triunfo de lo real. Este desgarro íntimo, este vacío hiperactivo, es su única razón de ser. Entonces, el Ser se encoge; jardín, estatuas y transeúntes se deslizan hacia atrás; inmóvil y sombrío el mundo flota en el lago mortecino de la Nada. Todas estas figurillas de ser masivo suenan vacías, un no-ser secreto las atraviesa: retirándose del Universo, alguien lo ha condenado sin apelación. Ya desde los seis años, el niño concibe el ser-en-el-mundo como un exilio y su vida se abre sobre una irremediable experiencia de fracaso.

Más tarde, de este juego complejo de esperas y decepciones, de afirmaciones que se destruyen y de negaciones afirmativas, sabrá sacar una técnica de la percepción; lo que llamará «limpiar de su nativa iluminación la aportación azarosa exterior»[1]. Pero esta iluminación, ¿qué es sino su inserción en el Ser? Los niños felices descubren la plenitud como un dato inmediato; la negación, la ausencia y todas las formas de la Nada les aparecen luego bajo el aspecto de insuficiencias locales, lagunas provisionales, contradicciones volátiles; en fin, la Nada es posterior al Ser. Pero para este huérfano, ocurre al revés: el Ser es el más allá de la Nada (Rien); el paso por la Nada es la única vía de acceso a lo real; contempla el mundo a la fría luz de la Muerte. Para esta conciencia, el Ser no es un dato inmediato. Lo inmediato era el calor del seno materno; hoy no hay más inmediato que el sentimiento de «un objeto

[1] *Sur l'Idéal à vingt ans*, *ibid.* p.883.

que se nos escapa..., de una desaparición vibratoria»[1]. Y la única intuición original es el recuerdo de una intuición irrealizable. Uno adivina que este carácter no será <intuitivo>; sino, todo lo contrario, que preferirá los modos del conocimiento indirecto. E indirecta, en efecto, será su relación con el Todo: superándose hacia el <nunca jamás> como hacia su más íntima posibilidad, el niño se enajena por la muerte de otro; vive en su afectividad más profunda la más pura imposibilidad *para Otra* de volver jamás al seno del Ser; el término hacia el que se proyecta es esta extraña sustantificación del No que llaman *el vacío*, calmosa transparencia soluble que se desvanece bajo la mirada, desenmascarando el remolino de sonidos y colores para volver a formarse en otra parte, eternidad fija y vacía que el curso de su vida no puede alejar ni acercar y que se extiende a través de la universal duración. Esta relación originaria del deseo con la Nada introduce un hiato patológico en su <ser-en-el-mundo>: antaño, el reflejo de la Mirada materna le ocultaba las cosas; ahora, se trata de reproducir, en la superficie del Ser, esa mirada unificadora; el niño junta la diversidad de sus experiencias por medio de falsas síntesis evanescentes, sujetando juntos los árboles del bosque porque *ella* ya no anda por las espesura, las sillas y los sillones del jardín porque *ella* ya no está sentada en ningún asiento, las cuatro paredes de la habitación porque *ella* es la ausente de toda casa. Así toda unidad permanece virtual: él no intenta desvelar la Totalidad sino reconstituir la Ausente *para quien* esta totalidad existía de inmediato. El Todo, para él, no es más que un espejismo, la antigua visión de dos ojos muertos. De ahora en adelante una laguna le separa de lo real y la Nada (Rien) le será siempre más cercana que las celebraciones de los sentidos. Ya a partir de entonces, el huérfano dispone de un doble registro negativo: la luz de lo Verdadero disipa la sombra materna; la luz corrosiva del Valor disuelve la abundancia insignificante del Ser.

Este desamparo, tan cercano al resentimiento, podría ser borrado por el tiempo. No faltan los huérfanos que supieron hacer sobre ellos mismos el <trabajo del duelo>. Pero bueno, era preciso que la suerte les ayudara. A éste, la suerte le rehuye. Al desaparecer, la madre ha desenmascarado a los dos padres[2]. Los veía a través de ella; ahora,

[1] *La musique et les Lettres* p.647 y *Crise de vers* en *Variations sur un sujet*, *op.cit.* p.368.

[2] El abuelo materno de Mallarmé suplirá la débil autoridad del padre que se ha vuelto a casar, y que será más tarde impotente.

hieráticos en este gas escaso, muy en relieve, idénticamente fúnebres, representan al mismo funcionario en dos edades de la vida. Y he aquí la tercera edad: la infancia del funcionario juega a sus pies. El niño sabe muy bien que ellos son su verdad: «Serás administrador, como tu padre»: esta vez, vislumbra de un vistazo su destino de sabandija; lo que encontraba antaño natural le parece hoy una fatalidad abstracta y barroca. Ante él, su personaje futuro, desdoblado, imita de antemano su carrera, presentándole sus monótonas peripecias. Estos tics serán los suyos. ¿Qué digo? Ya lo son. La vida de familia es una galería de espejos; el niño, el hombre y el viejo son reflejos que se intercambian. Ve en ellos su porvenir, es decir, el pasado de la familia recomenzado sin cesar; siente que las miradas que lo atraviesan buscan en él su pasado, es decir, su inexorable futuro. ¿Qué es el tiempo para este fénix que renace de sus cenizas y que se conoce como la séptima reencarnación de la administración familiar? El presente es el exilio, la ausencia de la Madre y la vanidad de Todo: «No hay Presente...el pasado cesó...tarda un futuro o...los dos se entremezclan de nuevo con perplejidad con objeto de encubrir la distancia»[1]. Pero el futuro tampoco existe: es la resurrección de lo ya vivido. Sobre su vida ya *vivida por otros*, tan a menudo, tan lánguidamente, recuerdo de familia que se anuncia a él desde el fondo del futuro, el niño toma el punto de vista de la Muerte. Para la Muerte, todo está siempre consumado, eternamente; *mañana* no es más que un espejismo; usted lo toca: y era *ayer*. Esta santa Trinidad, jefe, subjefe y futuro supernumerario (que será recaudador, luego subjefe, y luego jefe) en la Administración del Registro y de los Dominios figura en el espacio las tres fases necesarias de su evolución temporal. El Progreso es el desarrollo del orden; por consiguiente el tiempo es un sueño. Una pesadilla. Algunos filósofos nos han enseñado, no sin amargura, que el hombre está siempre inacabado, siempre aplazado; para decidir lo que es, es necesario seguirle hasta su última hora pues sólo la muerte totaliza la vida; al mismo tiempo, el instante supremo hace relumbrar la totalidad y la aniquila. Esta incertidumbre tiene tan grandes ventajas que tenemos que felicitarnos, a fin de cuentas, por la angustiosa necesidad en la que estamos de ignorarnos, de esperarnos y de hacernos: ponerse a

[1] *Quant au livre* en *Variations sur un sujet*, *op. cit.* p.372.

prueba, arriesgarse, descubrirse descubriendo las cosas, cambiarse cambiando el mundo, es vivir. ¿Qué puede haber mejor? Yo rechazaría ser un dios si me lo propusieran. Incluso el simple hecho de vivir bajo *un riesgo permanente* es fuente de gozo. El niño hubiera *vivido* quizá, a pesar de su duelo, si hubiera por lo menos *ignorado su futuro*. Que heredara el trabajo paterno, bueno, si no hay más remedio; pero hubiera sido necesario, al menos, que este trabajo fuera peligroso, aleatorio. Pero no: el Registro forma parte del esqueleto de la sociedad civil; no hay guerra ni vicisitud política que pueda afectarle; escapa a la Historia. Y en cuanto a los acontecimientos de la vida privada o a los rasgos particulares del carácter, sabemos que no tendrán incidencia sobre la carrera. ¿Qué importan el mérito, el trabajo, la cábala incluso? Si usted no asciende por elección, entonces será por antigüedad. No hay el menor riesgo. «Altas y cálidas amistades pueden empujarle con facilidad»*. No hay necesidad de don o de vocación: «No es absolutamente necesario sentir atracción por una carrera para tener éxito en ella; la razón y las circunstancias sobre todo deben ser consultadas»**. [O más bien] sí: *algo* no está todavía plenamente decidido; no se sabe si se acabará jefe o subjefe. La imperceptible diferencia que separa a papá del abuelito: éste es el margen de incertidumbre, esto es lo que está en juego en una vida. Si al menos este oficio fuera detestado por los que lo ejercen, si vieran en él la imagen de su abyección o de su esclavitud, esta maldición quizá sería vivificante, y luego, el niño concluiría que quizá lo esencial de la vida se encuentra fuera del trabajo. Pero esta familia identifica el hombre y la función: en ella se vive encorsetado de hierro y, cuando la carne sobresale, se la vuelve a meter rápido con el dedo como se mete un trozo de camisa que asoma extraviado por la bragueta. Puesto que será funcionario y que el funcionario está ya hecho, el huérfano, vestido de negro, entre estos señores de negro que se le parecen como hermanos, tiene conciencia de estar acabado. Su vida está ahí, totalidad cerrada, acabada, circular. Si quiere saber la salida, no tiene más que levantar los ojos: será la chochez precoz del subjefe o la pedantería moral del abuelo. Y puesto que la vida no se totaliza más que en la muerte, el

* Carta del abuelo Desmolins [a M. Lane, 1862], en Mondor *Mallarmé plus intime*, p. 100.

** *Ibid.* p. 91 [Carta a Mallarmé, 25 de enero de 1862].

niño, no contento de ver el mundo exterior a través de la muerte de su madre, considera el desarrollo de su vida desde el punto de vista de su propia muerte. Él mismo es el instante paradójico que produce la totalidad y que la hace desaparecer. Queda que hay que vivir a pesar de todo — es decir, *pasar el tiempo*. Este tiempo es puro, es decir sin contenido. Pues nunca es el huracán que empuja o desgarra nubes: en él se recitan versos aprendidos de memoria, se actualizan esencias demasiado conocidas, pero su paso al ser les añade tan poco que uno se pregunta si las contempla o si las vive. El sabor insípido del instante siempre vacío, siempre igual a sí mismo, es el *aburrimiento*. El niño, con educación, presta atención a una larga historia que le cuentan por centésima vez, ya no sabe si recuerda estas frases demasiado usadas o si las escucha; ahoga un bostezo y finge cortésmente interesarse por las peripecias. A los diez años, este pequeño muerto oculta en sí una vejez secreta y la experiencia de un siglo.

Otro pensaría en rebelarse; este niño se ha quitado los medios para llegar a ello. Ausente, su madre es la hueca inanidad de todo; ella lo condena todo igualmente, sin excepción ni apelación, y esta sentencia tiene efectos que se contrarían: al mismo tiempo que le descubre el tenue absurdo de su destino personal, le aparta de la indignación: es hacerle demasiado honor a una circunstancia particular el querer cambiarla a ella precisamente y no a cualquier otra. Este huérfano no puede salir de la trampa: no es otra cosa que el culto de una ausencia y su madre se ha convertido en su único Deber: salvará del olvido a esta figura singular, por la única virtud de su desesperación mantendrá este tierno silencio contra el parloteo mentiroso de la gente y de los seres. Pero este fantasma ambiguo se anuncia como el más irremplazable de los fantasmas y, como esas monjas embrujadas que se convierten en esqueletos al ser besadas, se convierte en el universal abstracto en cuanto el niño quiere mirarlo. Pues la singularidad de la muerta, hoy que su gracia y su carne están sepultadas, es *precisamente*, la imposibilidad de ser en ningún tiempo y en ningún lugar. Y puesto que hay que dar testimonio por ella, el niño se prohíbe relacionarse con otra cosa que no sea la negación hipostasiada de cada objeto particular, es decir, la forma vacía de la universalidad.

La mistificación: él se lanza, con los brazos tendidos, hacia un inefable, hacia la singularidad pura; no abraza más que el puro concepto de lo negativo, que le oculta el infinito hormigueo de las formas con-

cretas, que le exigen, cada una, en vano, un consentimiento o un rechazo particular. En fin, no puede denunciar, ni siquiera confesárselo a sí mismo, el horror incomparable de su condición, no puede tampoco pensarlo y sin embargo le es imposible no sufrir por ello. Extraño sufrimiento, pues si dirige la mirada hacia él, se transforma en exilio impasible; extraña rebelión, latente, agazapada, y que jamás será, por no haberse planteado para sí. Se muere de aburrimiento y de horror, el pasado familiar pesa sobre él «en abrumadora sensación de lo finito»[1] pero no tiene palabras para nombrar esta aversión que, apenas aparecida, ya es reconocida como simple denuncia de la insuficiencia universal. Cóleras escamoteadas, indignaciones *silenciadas*, una esterilidad helada que recubre con su escarcha un malestar que no osa decir su nombre: ésta es su vida interior. De vez en cuando, se puede captar un breve estallido helado; se enoja: «Toda esta gente me lo pagará, pues mis poemas futuros serán para ella...gotas terribles; les privaré del Paraíso»[2]. Incluso puede ocurrir, cuando su furor está al límite, que se dirija a sí mismo como a Otro, futuro asesino:

> Te volverán malo y un día cometerás un
> crimen
> Tu cabeza se yergue siempre y quiere dejarte, como
> si de antemano supiera, mientras cantas con
> aire que se vuelve amenazante.
> Ella te dirá adiós cuando pagues por mi, por
> los que valen menos que yo. Sin duda viniste
> al mundo a por eso...[3]

Muerte y martirio*, asesinato que, en el fondo, es un suicidio. Más tarde lo confirmará: matar (a sí mismo o al otro) es la única acción posi-

[1] «¡Se separa del tiempo indefinido y es! Ese tiempo no se detendrá como lo hacía antes en su temblor gris sobre el macizo ébano con que las quimeras cerraban los labios en abrumadora sensación de lo finito...« «Igitur», en *Antología, op. cit.* p. 94.

[2] Carta a Cazalis 5 de agosto de 1867, en *Vie de Mallarmé* por H.Mondor, *op. cit.*

[3] *Pauvre enfant pâle*, en *Poèmes en prose*, Œuvres complètes, p.274.

* Se notará que es al mismo tiempo el símbolo del mártir decapitado — *Cántico de San Juan.*

ble[1]. Pero un frío súbito hiela al instante este odio naciente. El niño se excusa:

> Codician el odio en vez del rencor.[2]

¡Cuántas falsas alertas, cuántas palpitaciones mentirosas, un plumaje misterioso se eriza y se desvanece! La cólera sentida se convierte en cólera pensada y luego en cólera rechazada. Volveremos a encontrar más tarde, a propósito de la inspiración, estas visitaciones mistificadoras: este niño no es insensible; pero su sensibilidad se ha lanzado a una aventura tan abstracta que las afecciones concretas y, de una manera general, todos los singulares modos de la conciencia encuentran la mayor dificultad para manifestarse.

A falta de odio, le esteriliza y endurece un frío cada vez más intenso; al pie de la letra, se congela. Desde 1853, Mme Desmolins, su abuela, se queja de encontrar en él las primeras manifestaciones de la edad ingrata. En el 54: «Tampoco es muy amable de carácter; está en su fase desfavorable»[3]. En el 58, «encuentra ahora este corazón tan seco que no se atreve casi a confiar en él»[4]. Sus maestros deploran «su carácter insumiso y vano que le excita a resistir siempre, a no querer jamás reconocerse en falta»[5]. En 1860, Mme Desmolins se lamenta de nuevo: «Lamento ver que fatiga a su abuelo y no se divierte en absoluto, aquí, con sus gustos tan diferentes de los nuestros»[6]. Y «el pobre niño tiene mucho que hacer para volverse algo sociable y adquirir cierta amabilidad»[7]. De hecho, el huérfano no parece haber tenido mucho afecto por sus abuelos. Sin duda, en 1885, escribirá que ha sido «adorado por una

1 Cf. *La fausse entrée des sorcieres dans* Macbeth, en *Crayonné au théâtre*, Œuvres completes, p. 348.

2 «La mala racha», *ibid.* p. 19.

3 Carta de Mme Desmolins, *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.* (24 de agosto de 1860).

7 *Ibid.* (18 de noviembre de 1860).

abuela que ante todo (le) educó»[1]. Pero es una manera de decir: ante todo, Mme Desmolins no *le adoraba*; le quería, es cierto, pero con una falsa lucidez, llorona y gruñona. En cuanto a él, avergonzado por haber atribuido los peores defectos a la segunda mujer de su padre, se disculpa por ello un día — tiene veintidós años — con estas simples palabras: «Estaba bajo la influenza inquisitiva de mi abuela, eso es todo»[2]. La segunda esposa, aterrorizada por la madre de la primera: he aquí en una cuantas palabras un cuadro bastante negro de la familia. Del abuelo Desmolins, el niño no dice nada que nos haya llegado, pero léanse las cartas que le dirige en 1862: su cortesía crispada no consigue ocultar una animosidad profunda. Un poco más tarde, cuando muere el querido abuelo, escribirá a su mujer una carta que puede parecer emocionada. Pero es que disimula de buena gana — por simple cortesía — sus indiferencias o sus antipatías con cualquier sentimiento de encargo. Está más cerca de la verdad cuando escribe a un amigo, varios días después del entierro: «La muerte de mi pobre abuelo me ha hecho perder el rico filón de mi ensueño»[3] y aún más cerca cuando declara, pensando en sus duelos sucesivos:

> Pero el blasón
> De los duelos dispersos sobre vanas paredes
> Desprecié el horror lúcido de una lágrima, cuando
> Sordo incluso a mi verso sagrado al que no alarma
> A alguno de esos paseantes, ciego, orgulloso y mudo,
> Huésped de su sudario vago, se transmutaba
> En virgen héroe de la espera póstuma[4]

Con la viuda Desmolins, las relaciones se distancian, se enfrían aún más y cuando la anciana muere, poco falta para que no esté reñida con su nieto. Tampoco tendrá mucha estima por el resto de la familia el

[1] *Autobiographie*, Œuvres complètes de Mallarmé, *op. cit.* p.662.

[2] Carta a Cazalis, 1 de abril de 1863, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[3] Carta a Aubanel, 31 de diciembre de 1865, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[4] «Brindis fúnebre» en *Poesías*, *op. cit.* pp. 114-115.

<último de la raza>[1]: la suegra es un «ángel roñoso». «No tiene más que una palabra en la boca: economía. Ahora bien, como siempre tengo miedo de verla escupir aquella sonrisa roja, no le hablo sino raramente»[2]. Las tías: «figuras de cuaresma»[3]. En cuanto a sus compañeros de clase, son «repulsivos»[4]; por lo demás, salvo Espinas, a quien ha dedicado uno de sus primeros poemas[5], no conocemos ni uno; ninguno se convirtió en su amigo de madurez. Es sorprendente que todas sus amistades hayan nacido después del colegio y que todas tengan por origen un gusto común por la poesía. En cuanto a la sociedad burguesa que le rodea, juzgaremos por este simple hecho los sentimientos que le inspira: el 6 de diciembre de 1863 llega a Tournon; menos de una semana después, escribe a Albert Collignon: «Aquí no quiero conocer a nadie. Los vecinos del negro pueblo donde me encuentro exiliado viven en una intimidad demasiado cercana con los puercos para que no pueda no aborrecerlos. El cochino aquí es el alma de la casa...«. Para juzgar en tan poco tiempo y de tal manera una colectividad entera, se necesita haberse hecho una opinión de antemano. De hecho, leemos en su correspondencia que los burgueses son «horrorosos» y que son «unos desalmados»[6]. ¿Tratará al menos de mejor forma a los obreros? No: el niño no se preocupa de cuestiones sociales y políticas: «No me gustan los obreros: son vanidosos»[7]. Y sólo queda por concluir: «¿No es más grande el hombre que ha creado la Venus de Milo que el que salva a un pueblo?». En el fondo, no ama más que a su hermana Marie, porque ha sido privada de la misma madre. Pero muere cuando tiene dieciséis años. A decir verdad, no creo en absoluto que esta muerte, con la que sin duda alguna ha sufrido, haya sido en la vida del poeta el vuelco que se ha dicho. Las <cartas a su hermana>, que ha publicado Mondor son

[1] Alusión al «personaje» de *Igitur.*

[2] Carta a Cazalis, 4 de junio de 1862 en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[3] *Ibid.* 1 de abril de 1863.

[4] «L´orphelin», primera versión, Œuvres completes, *op. cit.* p. 1559.

[5] Mallarmé dedicó a Alfred Espinas dos poemas: *Pépita* y *Mélancolie,* Œuvres complètes, *op. cit.* p.1384.

[6] Carta a Cazalis, 24 de julio de 1863.

[7] *Ibid.*

tranquilas y amaneradas. La que le envía con ocasión de su primera comunión es francamente desagradable. Algo en esta verbosidad devota recuerda el estilo de la abuela Desmolins:

> Querida hermanita,
>
> No podría dejar pasar este día sin escribirte unas cuantas palabras: tengo poco tiempo, pero frente a tales acontecimientos ¿no se debe violentar un poco el tiempo? La noticia de tu premio de buena conducta me ha llenado de alegría. Es la prueba de tu buena preparación para uno de los actos más importantes de tu vida. Este día me recuerda el día en que viví tu misma felicidad. Para que ningún sentimiento de tristeza pueda ensombrecer tal momento de alegría, he hecho todo lo posible para conseguir salir a las siete y media por la mañana y venir a verte con mamaíta.[1] También me he esforzado por proporcionarte un buen puesto y lo he conseguido...»[2]

Esta homilía demasiado edificante suena falsa: se divierte jugando al hermano mayor. ¿No es él quien más tarde escribirá fría e irónicamente apasionados billetes a Marie Gerhard? ¿No pertenece a la generación de poetas que se enorgullecen de escribir «fríamente versos emocionados»?[3].

Sin embargo, este duelo lo aísla definitivamente: en él ve la repetición de una tragedia secreta; la muerte de su madre es la que se repite. Este misterio de la Desencarnación, unión de un mito y de un rito, parece fundar un cristianismo a la inversa: no es la Parusía, sino la Ausencia lo que se convierte en objetivo y esperanza. Lo que <era en un Principio>, no es el logos sino la innoble abundancia del Ser, la Vulgaridad; lo que se adora no es ni la Creación ni el paso del Verbo al Mundo, sino al contrario, la conversión por consunción de la Realidad en Verbo; en el hondo y oscuro chapoteo de las olas[4], un ser se ha sacri-

[1] Se trata de la madrastra de los dos niños.

[2] Esta carta a Maria es del mes de mayo de 1857.

[3] Verlaine, P. «Poemas saturnianos», Epílogo III, en *Poesía*, 1984 *op. cit.* p. 71.

[4] «Inferior chapoteo cualquiera como para dispersar el acto vacío», en Mallarmé, S., «Una tirada de dados», *op. cit.*

ficado por todos los demás; su presencia carnal se ha desvanecido dos veces hasta no ser más que ese residuo en la boca, la palabra, hostia llena de una ausencia, «mágicos nenúfares cerrados...envolviendo en el hueco de su blancura una nada.»[1] El oblato, al negarse definitivamente a existir en ninguna parte y jamás, da testimonio de un Ser, el más puro, que reverbera una vez acabada esta desmaterialización sistemática. Pero este Ser no es más que su propia negación: su misma perfección — prueba ontológica a la inversa — implica su no existencia. Este Ser es causa de sí pero en el sentido de que *es* lo que se niega a existir por su imposibilidad misma. En una palabra, no hay ser más que para negarse, de la misma manera que, por ejemplo, prestamos un ser al Vacío o a la Nada por el simple hecho de darles un nombre. Esta reverberación fija y mortecina es el no-Ser del Ser pasando al ser del no-Ser para de nuevo volverse no-Ser de la Nada. El cristianismo, religión de familia, ha rematado durante tiempo este maniqueísmo bárbaro y refinado en el que los juegos gnósticos conllevan un sacrificio humano. Pero la segunda muerte de la Madre la deja a un lado. En el fondo, el niño nunca ha creído profundamente: se le ofrecía una presencia *en otro lugar* mientras que él se contentaba con una ausencia *aquí abajo*. El joven sacerdote del nuevo culto no se dirige a Dios: reserva sus plegarias a una Gran Diosa que será la imagen de todo lo que una mujer puede ser para un hombre fuera del amor carnal, blanca diosa de castidad que confunde en una misma ausencia a la madre y a la hermana. En este mundo, para representar la Naturaleza y la Vida, no se habla más que de la Perra, la Madrastra, la que está en celo y quiere que la jodan[2]. Él aún no conocía los diarios íntimos de Baudelaire y su famoso grito: «La mujer es natural, y por lo tanto abominable», aquel joven profesor que escribía en 1867: «La mujer innoble y vulgar, encuentra el *novamás* de su preocupación en lo que es la abyección del estado femenino, pasivo y enfermo..., la *regla*»[3].

A partir de entonces, el niño vuelve a su propia persona. Una cólera contra el destino hace que retome la situación a su cuenta. Dolorosa-

[1] El nenúfar blanco», en Mallarmé, S., *Antología*, Visor, Madrid, 1991, p. 82, trad. de Mariano Brull.

[2] Baudelaire, Ch. «Mi corazón al desnudo» en *Loc. cit.*

[3] En una carta a E. Lefébure.

mente, místicamente amaba lo que no es, lo que no puede ser: un golpe de guadaña ha cambiado lo más simple, lo más natural de los amores infantiles en esta atroz y perpetua sensación de vacío. Va a negar el Mundo, instalar en su propio ser esta Ausencia, identificarse con ella. Él *era negado*, ahora se hace Negador. La rebelión es inútil, impensable, impracticable: pero uno puede rechazar. Y uno rechazará con cortesía, ceremoniosamente, con una especie de jovialidad preciosa, pero lo rechazará *todo*. Se trata de abolir. Y como no hay explosivo lo bastante fuerte para reducir el mundo a polvo, se fingirá no estar ahí. ¿Dónde está este poeta? *En ningún sitio.* O más bien sí: aquí mismo, tan ocupado en fingir que se ha ausentado. Esta ausencia o rechazo generalizado de la experiencia no es una presencia real alejada en algún lugar; es una falsa no-presencia en este lugar. Este rechazo vivido y no sólo formulado consiste en figurar una distancia inmensa con respecto a los alrededores, como si se viera todo esto por el extremo grueso de los anteojos, y al mismo tiempo, darse la impresión de que se ven las cosas tal como son cuando no se está ahí. Evidentemente esta tentativa conduce al niño a un nivel reflexivo: realizará la actitud querida siendo conciencia de conciencia: ve el mundo *a través* de algún cristal y asimismo la conciencia reflexiva pretende *ver* la conciencia reflejada que ve. De este modo, refugiándose en la conciencia reflexiva, negándose *a aceptar lo que es* acabaremos por decir que este mundo esfumado que reverbera, no somos nosotros quienes lo vemos. Pero, precisamente, esta posición es necesaria ya que el niño está comprometido, y se rechaza a sí mismo.

Pues el niño no se acepta. Ha sorprendido en sí mismo las virtudes ásperas de la pequeña burguesía, sabe que ahí se las han metido para siempre; para siempre está marcado por el amor al orden, a la austeridad, a la economía, a la vida interior, por el desinterés, la dignidad. Cuando quiere replegarse sobre sí mismo, huyendo de la asfixiante atmósfera familiar, es para juntarse de nuevo con toda la familia asentada con los recuerdos familiares y el mobiliario. A veces cree sorprender en él un ligero roce todavía abstracto, cree presentir el despertar de otro; un rápido vistazo al espejo — y ¿qué ve? Un retrato de familia. En su profunda honestidad, este niño no piensa en excluirse de la condena universal. La antigua Mirada era «su consagración toda»[1]: hoy que

[1] «El payaso castigado», *Poesías*, *op. cit.* p. 25.

los ojos maternos se han extinguido, ¿qué queda? Un Yo empírico y profano: es decir, en el fondo, el Yo de su padre.

En fin, su madre desprendía de él su Verdad absoluta, lo arrancaba de la terrible necesidad de reproducir como nueva la persona de su padre. El niño que ha perdido su Verdad, por lo menos, no se dejará invadir por este cáncer familiar: no es ni será jamás como estos soberbios Bandidos que, víctimas de ellos mismos, oponen la ley de su corazón al Curso del Mundo[1]: antes de poner la realidad entre paréntesis, se ha encerrado dentro.

Así se otorga a sí mismo una personalidad reflexiva que no es otra que la negación abstracta de su personalidad empírica[2].

Pero eso no es todo.

Resentimiento. El padre.

Esta familia que se reencarna en él pesa sobre él «con una agobiante sensación de acabado». Se muere de aburrimiento y de horror: «Es horrible vivir el mal que sufro»[3]. Pero este sentimiento espontáneo no se planteará para sí, no será nombrado. Una esterilidad helada y luego por debajo un horror que no osa decir su nombre, hacia su padre y su familia.

Tanto más cuanto que el padre vuelve a casarse. ¡Oh, sin prisa!: en 1852. Cerca de cinco años después de la muerte de su mujer. No importa: se va a pique. Tenía la oportunidad de aliarse con el niño en un maniqueísmo total que distinguiera el Mundo y la Muerta. Pero se ha comprometido él mismo con el inquebrantable rechazo que el Ser opone a la ausente. Se ha hecho *opacidad*, contingencia, carne. Ha elegido la abundancia absurda y el mal. «Yo no gozo»[4], dirá el niño más

[1] Alusión al heroe del drama de Schiller *Los bandidos*.

[2] El texto a veces se hace fragmentario: puesto que falta el manuscrito, sólo podemos dejar el orden de cuando se publicó en la revista *Obliques*. El lector podrá notar repeticiones. De hecho lo que sigue inmediatamente retoma la relación con el padre expuesta más arriba empleando los mismos términos, y profundizándola. Se supone, pues, que el esquema interior no era en absoluto definitivo.

[3] «Igitur», en *Antología* p. 104.

[4] «Yo no gozo, pero vivo en la belleza»: *Symphonie littéraire* en *Proses de jeunesse*, Œuvres completes, *op. cit.*, p. 262.

tarde. Cogerá de Baudelaire y llevará de nuevo hasta lo abstracto la voluptuosidad, las delicias marcadas de negatividad, como el ligero deslizamiento roedor de un diamante sobre el cristal que nos separa del mundo[1]. Pero el padre ha elegido el gozo. Se ha zambullido en la pocilga del Ser. Lo cual no le será perdonado jamás. Para llevar hasta el colmo la indignidad, tiene un hijo con su nueva mujer. La pequeña intrusa no será bien recibida. La abuela materna del poeta no oculta su desilusión; Maria, su hermana pequeña, es aún más categórica: «Esta niñita no es mi hermana, es la hija de mi mamaíta y mi mamaíta no es nada para mí»[2]. El futuro supernumerario del Registro jamás dice ni una palabra pero la abuela confiesa que hay que «animarle a ser cariñoso con esta recién nacida que no atrae todavía (su) simpatía»[3]. No parece que lo haya conseguido: de 1852 a 1898, el poeta no parece haber mencionado ni una sola vez la existencia de su media-hermana★.

En sus poemas, se expresa más libremente. Primero en ese curioso *Reminiscencia* que escribe a los veintitrés años, ya casado, y cuya primera versión aparece bajo el título de *El huérfano*. El huérfano es él: habla en primera persona. Ahora bien, de manera bastante curiosa, dice ser huérfano de padre y madre. Un pequeño saltimbanqui le dirige la palabra:

[1] La palabra deslizamiento (*glissement*) puede ser error de lectura en la copia de la revista *Obliques*. Una versión anterior (manuscrita) de esta frase dice : « 'Yo no gozo' dirá el niño un poco más tarde, cogiendo de Baudelaire y extremando el culto nervioso de la 'voluptuosidad', delicias estériles y toda marca de negatividad, ligero rechinamiento (*crissement*) de un diamante sobre el cristal que lo separa del mundo.»

[2] Contado por la señora Desmolins, abuela materna de los dos niños, en una carta a una pariente el 2 de noviembre de 1852, citada por Mondor en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[3] *Ibid.*

★ Pero no será posible comprobarlo antes de la publicación de su correspondencia completa. [*N. del A.*]

Esta publicación fue emprendida siete años después [en 1959] por la editorial Gallimard (el último tomo acaba de ser publicado, [en 1985]); en la correspondencia se menciona a las medias-hermanas de Mallarmé, pero muy poco a decir verdad. Es difícil sacar claro los sentimientos del poeta en lo que se refiere a ellas: una carta a Jeanne, la mayor, cuando se va a casar (1873) podría parecer cariñosa si no fuera por la expresión primorosa de sentimientos obligados. [Nota de la edición francesa, fechas reactualizadas entre corchetes. *N. de T.*]

...¿Dónde están tus padres? — No tengo padres, le dije.

— ¡Ah! no tienes padre, pues yo tengo uno. Si supieras lo divertido que es un padre, siempre se está riendo...incluso la otra noche cuando dieron sepultura a mi hermanito, hacía muecas cada vez más bonitas cuando el amo le daba bofetadas y puntapiés. Estimado amigo...me divierte mucho papá...los padres son gente divertida que nos hace reír...[1]

Los temas están bastante embrollados en el poema. No cabe duda de que el poeta es, a la vez, el que cuenta y el joven saltimbanqui, puesto que en la segunda versión trata a éste de «chiquitín demasiado vacilante para figurar entre los de su raza». De manera que él a la vez es huérfano y con padres. Éstos, por lo demás, representan sin duda a los <vagabundos> o <saltimbanquis> a los que el poeta, tema recurrente desde Baudelaire, considera como sus hermanos. Mondor, pues, tiene razón al evocar al respecto *El payaso castigado* y *La mala racha*. Sin embargo, con todo, este padre grotesco, que hace muecas cuando le abofetean y que se contorsiona incluso cuando su hijo muere, es evidentemente *también*, simplemente, el padre del poeta. Una curiosa corrección que se encuentra en la segunda versión confirma esta hipótesis: ya no se habla del <hermanito muerto> («que puso mala cara a la sopa la semana pasada...»), quizá para evitar una trivialidad, quizá también para evitar que se piense en la muerte de Anatole[2], pero sobre todo para no abrumar demasiado al padre, porque con el tiempo se opera una especie de reconciliación. Pero el caso es que el niño detesta hasta tal punto a su padre que se escandaliza de haber nacido de él. Hay que entender, obviamente, que la mujer no es la madre del poeta. Es más bien su madrastra. Pero se alude sobre todo al padre que descuidadamente tiene un niño. Él es quien lleva la responsabilidad del nacimiento. La muerte de la madre ha dejado al descubierto la existencia vaga y natural del niño; y en ese momento, el padre, al volverse a casar actúa indignamente, y demuestra de este modo lo que hay de *carnal* en el niño, aquello por lo que está vinculado al mundo y al Ser, él es quien

[1] *L'Orphelin*, primera versión de *Réminiscence*. Cf Œuvres complètes, *op. cit.* pp.1559 y 278.

[2] El hijo del poeta, muerto a los ocho años en 1879.

lo ha engendrado. Dicho de otro modo, el vínculo con el padre es negación del vínculo con la madre, negación de la pureza maniquea, falta carnal. Al revés de lo que pasa normalmente, la que representa para el niño la horrible y vaga Naturaleza no es la madre, purificada por la muerte, sino la virilidad : olor socarrado a macho, carne velluda, sexo de hombre. Así distingue en sí dos principios: la pureza semejante a la muerte le viene de su madre. Es asimismo la loca imaginación. Cree haberla heredado de ella[1]. Parece que la predicción de *Igitur* es precisamente la primera aparición *en su madre* del don poético. Y la madre le prohíbe bajar la escalera por el pasamanos (espiral) con el ejemplo de su muerte. En cambio, el principio carnal viene del padre. Y volvemos a encontrar el tema, ora bajo la forma de la Doble Postulación:

Polichinela[2]

Doble postulación baudelairiana[3],

unas veces bajo la forma del acto sexual:

> ¡Estoy seguro de que dos bocas no han
> Bebido, ni su amante ni mi madre,
> Nunca en la misma Quimera,
> Yo, silfo de ese frío techo![4]

[1] En una carta de la abuela materna Desmolins, que da a conocer el nacimiento de Geneviève, hija de Mallarmé (1864): «¡Esperemos que esta pequeña herede las cualidades de su pobre abuela, pero no su viva imaginación que tanto ha desgastado su organismo!» en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[2] Con esta palabra, Sartre apunta para acordarse (sin duda con la intención de comentarla) la presencia del tema de la Doble Postulación en Mallarmé, en un cuarteto compuesto en 1874 para una litografía de Manet, titulada *Le Polichinelle*:

> Polichinela baila con dos jorobas, pero
> Una apunta al suelo y la otra al Empíreo:
> Por este doble deseo alma justo inspirada,
> Ve cómo no para de caer y vuelve a surgir de por vida.

En *Vers de circonstance*, Œuvres complètes, p.161.

[3] «Hay en todo hombre, a cualquier hora, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, otra hacia Satán. La invocación a Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender; la de Satán, o animalidad, es una alegría de descender. A esta última deben remitirse los amores por las mujeres y las conversaciones íntimas con los animales, perros, gatos, etc.» Baudelaire, Ch. «Mi corazón al desnudo» en *Loc. cit.* p. 56.

[4] «Surgido de la grupa» en *Poesía completa* p. 109.

Baudelaire;

Corbière[1].

Obviamente el <su amante> indica que el padre es rechazado. No es ni siquiera el mío. No es nada: su amante. En fin, el padre representa el nacimiento y la madre la muerte.

No cabe duda de que se desarrolla en él una *antivirilidad*.

No cabe duda de que tendrá más tarde una sexualidad oral y de mirón. Le gustaría ver a mujeres juntas. O comportarse como una mujer con mujeres. O que se le tratase como a una mujer (*Hebe*[2]). No es la identificación con la madre (absurdo: la respeta demasiado; es su testigo en la tierra y su monumento funerario, pero su deseo es el de ser por su madre, para su madre — y no ser su madre), sino el odio del padre sacrílego. Ser la sustancia femenina. Es decir, en el fondo: negar su ser por un personaje. Ya que precisamente de todos modos encuentra a su padre en sí: como genitor, como destino, pero también como esencia particular, herencia, etc., etc.

¿Qué hacer? Asumir. El proyecto espontáneo del niño que es Amor de lo que no es, de lo que no puede ser, conservación del Derecho exacto, implica finalmente la negación más o menos consciente de todo lo que es. Ocupado en buscar a una madre y el Ser cayendo a su lado, el niño se despierta anegado de Ser, maculado. Entonces, hace pasar la consecuencia a rango de principio. Rechaza.

Cabe notar que estas observaciones (madre y nacimiento) son de época. El tema de la familia debe ser el fundamento de la poesía en

[1] En Corbière igualmente, doble postulación: cf. *Le Rénégat* en *Les Amours jaunes*:

Mató cualquier bestia, derrengó todos los golpes...
Puro a fuerza de purgar todas las aversiones.

Y también, *Femme* (*ibid.*): tras el deseo, *bestia feroz*, que la echa hacia el macho, aspiración de la mujer hacia la pureza;

— Una noche blanca...un día maculado...

[2] Mallarmé, S., «Nombramiento fútil», en *Antología op. cit.* p. 29 (trad. M. Bacarisse).

«¡Princesa, cómo envidio la suerte de esa Hebe
Que de la taza sube hasta tus labios grana!
Mas quien no es ni aún abate, ni a desear se atreve...»

aquella época en la que la familia burguesa de nuevo tipo (conyugal) se repliega sobre sí misma, ignora o quiere ignorar que estallará, que el comunismo, el fascismo o el capitalismo americano la fragmentarán, que no puede ofrecer ninguna resistencia a la sociedad porque no es ya elemento constituyente de ésta. Es la época, al contrario, en la que Bourget, Le Play, insisten sobre la familia como célula social, etc. Necesariamente, el escritor es el fracasado de la familia, como en otra época será el fracasado de la Ciudad (Dante) o el fracasado de su clase. En fin, es el testigo de una integración que no se puede llevar a cabo; en él la familia ha querido y no ha podido tener su propio fin. Será poeta el que sienta la contradicción entre el esnobismo caduco de la familia aristocrática y la nueva realidad. Cuando Gide lanzó «Familias, os odio»[1], la batalla ya estaba perdida para siempre. Ahora bien, ¿quiénes son los tres? Poe: horror a su vida de niño, la madre. Baudelaire: muerte del padre, madre que se vuelve a casar. Y ahora, este joven profesor: muerte de la madre, padre que se vuelve a casar. No hay azar que valga. Que se me entienda bien. No digo que sea suficiente ni siquiera necesario tener un fracaso familiar para ser poeta en 1880. Digo simplemente que el símbolo se ha constituido a través de tres hombres que manifiestan el fracaso de la familia. Y que su tragedia tiene inmediatamente un sentido social pues no hubiera podido tener lugar en otra parte. La familia del Antiguo Régimen excluye estas bodas en segundas nupcias, la gente sigue casándose por interés. Pero hay otra cosa. Estos poetas, de su época, son *hijos*. Es decir, personas que, en lo más profundo de su ser, están determinadas por el conocimiento de lo que fue antes de ellos. Extraños productos de una historia que se ha revelado bruscamente en su esplendor y sus barbaries para de pronto velarse[2].

[Todos los retrocesos y todos los alejamientos del niño engendran una especie de espacio, *hacia atrás*, así como la huida del mimo dibuja una carretera que se pierde en los bastidores. Prolongados, estos retiros

[1] En *Les nurritures terrestres*, 1897.

[2] El texto de *Obliques* se corta tras esta frase. Las líneas siguientes, entre corchetes, pertenecen a una redacción anterior. Estaban al pie de una página manuscrita. El autor, al parecer, olvidó copiarlas. Tras haber notado el aspecto social e histórico del fracaso familiar, vuelve sobre el rechazo particular del joven Mallarmé (que ya trataba en el penúltimo párrafo).

se concentran todos en un punto situado fuera del mundo] y a éste se le llama lo Absoluto. Su existencia funda el derecho de rechazar, pero no por ello uno no se preocupa de determinarlo o, si a veces uno lo intenta, no se le descubren más que caracteres negativos: la <frialdad de los glaciares>, la esterilidad del metal, la blancura de los lirios, etc., etc. Es «un lugar desierto... que se hace idéntico a la distancia que le separa del que lo contempla...lugar de la Nada (*Rien*)... Pureza que es Nulidad» *.

Esta posición sigue siendo insostenible: es una especie de Duda metódica sin Cogito. Sin embargo, el descrédito lanzado de antemano sobre toda especie de objetivo por la negación generalizada aniquila cualquier posible escapatoria. Única salida posible: el niño se librará de las fatalidades de su nacimiento si consigue *crearse de nuevo*. Que dé a luz una obra para que pueda a su vez «según ningún vientre sino el suyo, filial»[1], renacer. Se ha dicho a menudo: poema y nacimiento están indisolublemente unidos en él. Lo que hoy se expresaría con las expresiones banales pero fuertes de <self-made man> o de <hijo de sus obras>. Poeta, diría un psicoanalista, porque, al morir, su madre impidió totalmente la identificación con el padre. Este hijo respetuoso es el más temible de los parricidas: rechaza el don de la vida y quiere convertirse en su propio padre para de una manera más segura arrojar al suyo a la Nada. Y si pide a las palabras mejor que a los sonidos o que a los colores que le socorran, es porque adivina en ellas una secreta ambigüedad. ¿Qué es nombrar? ¿Destruir o crear? «El primer acto por el que Adán se hizo el amo de los animales fue imponerles un nombre, o sea anonadarlos en su existencia (como existentes)»**. Lo ideal sería que el lenguaje sirviera para uno y otro uso: se podría, con un mismo movimiento, anonadar el mundo y crearlo a través de las palabras. De ahí que lo absoluto, allá arriba, en su frialdad, reciba una primera determinación: el niño rechaza la vida *en nombre* del poema que le queda por hacer, es decir en nombre de sí mismo tal como debe nacer de su obra. Lo absoluto

* Georges Poulet, *Espace et temps mallarméens*, pp.222-225 [La Baconnière, « Etre et penser», Lausanne]. [*N. del A.*]

[1] Mallarmé, S., *Poesías*, *op. cit.* p. 193.

** Hegel, citado por Blanchot, *La Part du feu*, p.325. [*N. del A.*]

es el Yo puro como simple determinabilidad y como negación de la subjetividad empírica. «Desde el principio, escribe Poulet, la poesía de Mallarmé toma el aspecto de un espejismo... pues lo que se encuentra así situado y contemplado a distancia, aquella cosa y lugar indefinible, no es ni un objeto ni un mundo exterior, es el ser mismo de quien lo contempla. Espejismo en el que uno se percibe a sí mismo, no tal como uno es, no donde uno está, sino precisamente tal como uno no es y donde no está»*. En fin, el niño sueña con integrar el mundo de la Poesía como se integra una cofradía secreta en la que los ritos de iniciación implican la muerte y la resurrección. «Muero y me gusta renacer»[1]. El poeta es un chamán. Y su nacimiento futuro le impone, desde el fondo del porvenir, «el deber de recrearlo todo para comprobar que está ahí donde debe estar»[2].

¡Recrearlo todo! Sin embargo, este joven ambicioso es aquel a quien volvemos a encontrar en Tournon, <embrutecido>, <crepuscular>, <estéril>[3]. Sin embargo, ha conseguido aflojar un poco la tuerca de su destino: si no ha podido evitar ser funcionario, al menos ha escapado al Registro. Y sin embargo, se queja de ser «un viejo de veintitrés años», y escribe: «En cuanto a los versos, estoy acabado»[4]. Todavía se consume por escribir: pero, ¿sobre qué? A veces presta oídos a un canto desconocido: es un verso que va a nacer; no lo distingue todavía muy claramente; ya está aquí, se apresura a transcribirlo: es una reminiscencia de Banville o de Gautier. Una vez más se ha dejado engañar por los espejismos del Futuro: este verso que creía ver brillar en el porvenir remontaba lentamente del pasado de Otros. Vuelve a leer sus poemas y se deshace de ellos, descorazonado, nada le pertenece. Estos «aludes de oro del viejo azul»[5], hay que devolvérse-

* G. Poulet, pp. 222-225 *op. cit.* [*N. del A.*]

1 «Las ventanas», *Poesías*, *op. cit* p. 35.

2 Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*

3 Carta de Mallarmé a Cazalis, marzo de 1865, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

4 *Ibid.* noviembre de 1864.

5 Mallarmé, S., «Las Flores», *Poesías*, *op. cit.* p. 37. Se puede cotejar con un verso de Victor Hugo de *La Légende des siècles* : «Aludes de oro se anegaban en el azul».

los a Hugo, así como las <manos mal cerradas> de *Aparición*[1], a Gautier el vocabulario y el ritmo de *La mala racha,* a Baudelaire la misma palabra de <mala racha> [guignon], el tema del poema[2], los temas de la cabellera, del azul, de los ojos, de la blancura, del Infinito, de la nada, etc., etc.; a Banville, más tarde, la fabulación de *La siesta del fauno*★, al Parnaso incluso, no sé qué oropel que desluce *Herodías*. Ahora conocemos el nombre de su mal: la Impotencia. ¿Turbación patológica? ¿Falta de imaginación? ¿Demasiada exigencia? El mismo enfermo no sabe nada; duda, unas veces bautiza la impotencia «Musa moderna»[3], y otras no quiere ver en ella más que la funesta consecuencia de un priapismo de adolescencia. ¿Y cómo distinguir, en esta alma reflexiva, comprometida en vivir su pensamiento y en pensar — es decir, en negar — su vida, lo que decreta de lo que padece? A veces se queja de ser «puramente pasiva, hoy mujer, mañana quizá bestia»[4]. Pero no cabe duda de que *experimenta* como una fatalidad de su naturaleza los efectos de su invisible voluntad que se consume en una negación frenética. La verdad es que no tiene *nada* que decir, pues de antemano lo ha marcado *todo* con su prohibición. ¿Qué se quiere que cante? ¿El amor que teme, desprecia y que, por lo demás, no siente? ¿El goce físi-

[1] Mallarmé, S., «Aparición», en *Poesías* p. 21:

«Pasaba con sus manos mal cerradas
Dejando siempre que nevaran blancos
Ramilletes de estrellas perfumadas»

Que se puede cotejar con estos versos de Victor Hugo (*Chants du crépuscule*) :

«Resplandecer a través los dedos de tus manos mal cerradas
Todos los bienes de este mundo en racimos perfumados.»

[2] La traducción de <guignon> en la versión de Angel Lázaro ha sido «La mala suerte» [*N. de T.*], *Las flores del mal, op. cit* p. 31.

★ El texto de Mallarmé que *Les Lettres* publicó hace poco y en el cual dos ninfas, la rubia y la morena, dialogan, hace la reminiscencia aún más probable. [*N. del A.*]

La revista *Les Lettres* publicó en 1948 este diálogo hasta entonces inédito (cf. nº9, 10 y 11). También tenemos a dos ninfas en *Diane au bois*, obra poética de T. de Banville presentada por primera vez en 1863: el sátiro Gnifron, como el fauno de Mallarmé, desea a la vez a la morena y a la rubia. Notemos de paso que algunos acentos de *Herodías* recuerdan también a la Diane de Banville. (N.*d*.E. francesa)

[3] «Simphonie litteraire» en *Proses de jeunesse, Œuvres complètes* p. 261.

[4] *Ibid.*

co, el Crimen, los grandes movimientos del pueblo o la vida de familia? Todo esto no tiene para él ninguna importancia. Su correspondencia es la más desprovista de anécdotas o de consideraciones políticas. ¿Dios, entonces?. Ya casi no cree en él. Por entonces, los Parnasianos intentaban salir de este callejón sin salida saqueando las viejas crónicas. Pero el joven profesor no se digna utilizar un medio tan grosero: la Historia, como la Naturaleza y las pasiones del alma, no es más que una colección de accidentes. En cuanto a la Inspiración, es cierto que la desea con toda su alma: pero la rechaza también con toda su alma. ¿Quién sabe de qué cenagal surgirá? ¿Qué antepasados hablarán por su boca? No: su Idea «en lugar de los azares preferirá sacar, de su principio, brote.»[1] No resultará sorprendente, tras esto, que su cabeza esté llena de reminiscencias: puesto que el Arte debe ser su propia fuente, el método menos impuro para elevarse de la infame realidad a la Poesía, sigue siendo el dejarse guiar por las obras de otro. De hecho, por todas partes, en esta época que deja ver su fatiga sin que nada haga presagiar un nuevo amanecer, la cultura tiende a hacerse reflexiva; ya no se piensa a partir de las cosas, sino a partir de pensamientos muertos.

«Literatura de apriorista», sentenció Gide, sin benevolencia[2]. Sí: pero sólo hasta cierto punto. O más bien hasta cierta fecha. Es cierto que a menudo se ha cotejado esta actitud con el formalismo kantiano. Y podemos, en efecto, entretenernos traduciendo en términos kantianos la interrogación de nuestro poeta: «¿Hay una Razón pura poética?». O bien: «¿En qué condiciones es posible una Poesía pura?». Si se quiere continuar el juego, se podrá responder en su lugar: «Una Poesía pura rechazará el respaldo de cualquier circunstancia empírica, deberá nacer de la pura representación de ella misma del mismo modo que el acto puramente moral se determina por la simple representación de la ley: la Poesía requiere la autonomía de la voluntad poética. Llamo voluntad pura o autonomía, en poesía, a una voluntad que se plantea como universal y absolutamente poética». También es cierto que el poeta tiene la misma preocupación que el agente moral: encontrar a su acto una motivación que sea al mismo tiempo una impresión sensible y una estructura *a priori*. En fin, la ley es la que determina el respeto; y la exigencia

[1] *Conflit*, en *Variations sur un sujet*, Œuvres complètes, *op. cit.* p.355.

[2] Cf. *In Memoriam, Stéphane Mallarmé* (1898), en *Prétextes*, Mercure de France, 1913.

del Ideal debe engendrar del mismo modo en la sensibilidad del poeta una mezcla de desesperación y admiración, que a su vez impulsa el intento de realizar el Poema. Pero en Kant la ley moral existe y, aunque puramente formal, posee un contenido teórico, prescribe ciertas acciones y excluye otras. En nuestro poeta, el Ideal — se le llame Azur o Absoluto — es la Nada pura, la simple objetivación del Rechazo. Esta X perfectamente inaccesible determinará sin duda un sentimiento puro en el poeta; pero el sentimiento, reflejo del No, es la conciencia desnuda de un vacío; desvaloriza por principio mis impresiones, mis experiencias y pone en duda el derecho de todo dato inmediato de mi experiencia a ser cantado. En una palabra, esta realidad debe ser vivida bajo su doble aspecto: por un lado, es la insatisfacción baudelairiana transformada, por un puritanismo de pequeñoburgués, en exigencia ética; por otro, es la Impotencia misma, como rechazo radical del otro, del mundo y de sí mismo. La meditación del joven funcionario coincide una vez más con el enojo altivo de su época. Por entonces, Villiers escribía así:

> Supo vivir y morir en sus amplios desdenes[1]

Y Soulary:

> Mi corazón en su pesar se ha embalsamado él mismo*

Más tarde, la insatisfacción tomará el aspecto más original de un abismo de sombra y de hambre, de una invitación constante y muda a la autenticidad. Pero hasta el final, la Poesía seguirá siendo un *deber*, incluso cuando haya cesado de crisparse sobre el vacío. Será «el deber ideal que nos hacen los jardines de ese astro»[2], «el nuevo deber» que hace surgir «la familia de las irideas»; un «deber de recrearlo todo»[3]. El

[1] En *Premières poésies*, 1859.

* Mondor propone la comparación en *Vie de Mallarmé, op. cit.* p.136. [*N. del A.*]

[2] Mallarmé, S., «Brindis fúnebre», *Poesías op. cit.* p. 115.

[3] Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam, op. cit,* p.481.

imperativo categórico del poeta es el deber que se impone de crearse un Yo puro a través de la obra poética. Pero no por ello va a contentarse con este mandato riguroso y abstracto: *jamás ha negado* que la inspiración fuera indispensable. Lo que pasa es que la quisiera absoluta. Lo ideal sería realizar por amor lo que toma hoy la forma austera de la exigencia. O, para volver a nuestro juego[1], que la buena voluntad *en este mundo* se transformara en voluntad santa.

Pero, de ahora en adelante, el profesor de inglés da muestras de una aptitud muy singular para volverse hacia sí mismo: puesto que su esterilidad procede de su intransigencia, al menos, está seguro de que no es <circunstancial>. He aquí, por consiguiente, el tema buscado: bajo la mirada reflexiva, el No se transforma en Sí. Impotente para cantar, cantará su impotencia: «Al fin me la he quitado de encima y me dedico en mi primer soneto a describirla»[2]. También es ella la que describirá en *Azul*, *La mala racha*, *El payaso castigado*, *El campanero*, etc. ¿Cómo podría salir de ahí? El nuevo poema que acaba de empezar, *Herodías*, no parece diferir mucho de los precedentes. Y sin embargo ha puesto manos a la obra con una voluntad salvaje y pura: «*Quiero* — por primera vez en mi vida — tener éxito. No cogería más la pluma si fuera derribado.»[3]. Esta advertencia solemne hace pensar que se prepara una crisis. Hay que salir del atolladero: le es imposible en definitiva repetir, durante toda la vida y en todos los tonos, que no tiene nada que decir. Pero si la voluntad se endurece tan patéticamente es porque la inspiración se obstina en faltar. Sin embargo, el poeta ha renunciado a ponerse en escena: se trata de un drama, esta vez, o de una tragedia: aparece una princesa, con algo de parnasiana:

> ¡Sí, florezco para mí, para mí, desierta!

No podemos tenerlo más claro: bajo oropeles antiguos, sigue manifestándose la Negación, con su consecuencia primera, la Impotencia. Una voz dice:

[1] El juego que consiste en traducir en términos kantianos la exigencia de Mallarmé.

[2] Carta a Cazalis, 1862, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[3] *Ibid.*, octubre de 1964. Palabras subrayadas por Mallarmé.

Amo el horror de ser virgen...

¿Quién habla? ¿Es el joven? ¿O la Poesía que «hace las veces de amor porque está enamorada de sí misma»[1]? ¿O la Idea que «saca, brote, de su propio principio»? Seguimos dando vueltas. El poeta abandona provisionalmente su obra: «He dejado *Herodías* para los crueles inviernos: esta obra solitaria me había esterilizado»[2]. Justo retorno: la esterilidad, su único tema, se refleja sobre sí misma y lo esteriliza. Rima en dos meses el intermedio de *Fauno*; y esta facilidad repentina no tiene nada de sorprendente: ha bajado de nivel la exigencia consigo mismo porque *Herodías*, inacabado, le sirve de coartada. Pero al invierno siguiente, hay que volver a la mesa, como un <maníatico desesperado>, retomar el manuscrito abandonado, releerse: todo vuelve a empezar. Se contempla en *Herodías*: «Me había metido en ello por completo sin saberlo, de ahí vienen mis males»[3]. ¿Qué ve en ello? *Nada*, precisamente. Su apriorismo ha acabado por alterar hasta el buen funcionamiento de su facultad de juzgar. Un pensamiento, aun apuntando lo universal o revelando una verdad eterna, es un acontecimiento del alma, histórico y singular, cuyo motivo deber ser buscado en nuestro ser-ahí contingente. Al rechazar ese ser-ahí, el poeta ha transformado su espíritu en «pura aptitud»[4]. Para actualizarlo, tiene que evocar rápidamente su propia presencia carnal u otorgar por un instante a esta pura abstracción el espectáculo de una realidad concreta: «Siento la necesidad todavía ...de mirarme en este espejo para pensar...si no estuviera delante de la mesa en la que escribo esta carta, me volvería a disolver en la Nada»[5]. Mientras tanto, intacto entre sus paréntesis, el funcionario se dedica a sus

[1] Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867, *ibid.*

[2] Carta a Cazalis, junio de 1865, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[3] «*Hérodías*, en que me había metido por completo sin saberlo, de ahí mis dudas y mis disgustos, cuya palabra por fin he encontrado...« Carta a Cazalis, julio 1866, *ibid.*

[4] Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867, *ibid.* : «Ahora soy impersonal, ya no soy Stéphane el que conociste, - sino una aptitud del universo espiritual a verse y a desarrollarse, a través de lo que fue mi persona... »

[5] *Ibid.*

ocupaciones. Y puesto que la sentencia que lo anula se refiere al conjunto de sus actividades, se le deja, por indiferencia y desprecio, toda licencia para hacer lo que le plazca. ¿Qué hará? Adoptará las costumbres de los funcionarios, tanto más semejante a *todos* cuanto más ausente está de sí mismo. Y como ejerce un oficio de cortesía, como depende en todo de la opinión, refleja a los bienpensantes la imagen apacible de las virtudes burguesas. La distinción de los abuelos Desmolins reina sobre esta alma desertada. Es, obviamente, una «moral provisional». Pero se nota, de vez en cuando, un detalle que inquieta o un incidente que pasa demasiado deprisa, ambiguo, sospechoso. ¿Sabremos alguna vez la historia completa de la desavenencia con Lefébure, al que llamaba <su iniciador> y <su hermano*>? Parece que éste le visitó en compañía de una <relación ilegal>; el hijo del subjefe del Registro tuvo el reflejo Desmolins: juzgando ofendida a su mujer — su mujer que fue primero su amante y a la que engañaría abiertamente — rompió en el acto una amistad de diez años.

Por tanto uno se pregunta a veces si el nihilismo radical que profesa el poeta no es precisamente la coartada que permite al profesor adoptar sin remordimiento alguno todos los conformismos. Pero no — o sólo por instantes. Sufre. La única prueba que permanece de su elección son los monigotes de papel que sus alumnos le cuelgan en su esclavina: ¿lo abuchearían si su propio conformismo no pareciera sospechoso? Por ahora, se descompone. De lo que fue, subsisten dos Nadas que se niegan recíprocamente. La primera rechaza la segunda en nombre de la Verdad, reprochándole ser «ese sueño que [la Materia] sabe no ser»[1]; la segunda rechaza a la primera en nombre del Valor y llama a la materia «la *Nada (Rien)* que es la Verdad»[2]. Con lo que le queda de vida, Mallarmé desea melancólicamente «esa felicidad de la tierra de no encontrarse dividida en materia y espíritu»[3]. Para colmo de infortunio, el propio mal que padece aparece <circunstancial>: al quererse dife-

* Por haber ocurrido en 1871, o sea después de la conversión de Mallarmé, el acontecimiento es aún más significante. [*N. del A.*]

1 Carta a Cazalis, abril de 1866, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

2 *Ibid.*

3 Carta a Lefébure, 17 de mayo de 1867, en *Eugène Lefébure*, por Mondor, *op. cit.*

rente a todo, el joven se hace semejante a todos los intelectuales de su generación. Cazalis, bajo el pseudónimo de Jean Lahor, descubrirá un claro de luna en los ojos de su amante y querrá «anegarse en ellos» para «huir de la vida importuna»[1]. Lo que no le impide declarar, un día que piensa estar al principio de una brillante carrera: «El sueño y la poesía son dos vinos que cansan a la larga, y no es malo que beba un poco menos de ambos.»[2]. Lefébure se retrata de esta manera: «(Soy) una tristeza errante, un espíritu pasivo que vaga por las cosas y que, despistado en primavera, se siente en su tierra en otoño»[3]. Y Villiers, naturalmente: «La calidad de nuestra esperanza ya no nos permite la Tierra...¿La Tierra, dices?...Se ha convertido en una Ilusión»[4]. Todos ellos están muertos, claro está. Y es una maravilla verlos disputar el puesto del más perfecto difunto: «¿Quién es el más muerto de nosotros dos? Sin duda alguna, soy yo»[5]. En lugar de incriminar a la sociedad, estos jóvenes prefieren entendérselas con el Ser; les parece menos peligroso abolir el Universo que alterar el orden establecido; víctimas del cientificismo en boga, abandonan la Verdad a la Ciencia y buscan para lo Bello un nuevo territorio. No pueden dejar de echar de menos a la Nobleza desaparecida; y cuando desprecian a la burguesía, no nos equivoquemos, es en nombre del Antiguo Régimen. Y si ponen tanto interés en hacerse pasar por muertos, es para compensar el hecho de no haber <nacido>, simplemente.

El poeta, pues, se contempla en *Herodías*, y su obra le aparece «en su horrible desnudez»[6]. Escribía, fénix radiante, para surgir como nuevo,

[1] Jean Lahor, *Chanson triste*, en *L'Illusion* (1875-1893), Alphonse Lemerre, Paris:
En tu corazón duerme un claro de luna,
Un suave claro de luna de verano,
Y lejos de la vida importuna
Deseo perderme en tu claro.

[2] Carta de Cazalis a Mallarmé, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[3] Carta de Lefébure a Mallarmé, 16 de febrero de 1865, en *Eugène Lefébure*, *op. cit.*

[4] En *Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam, Cf. Œuvres completes de Mallarmé, *op. cit.* p.505.

[5] Carta de Lefébure a Mallarmé, el 15 de julio de 1866, en *Eugène Lefébure*, *op. cit.*

[6] «Herodías», en *Antología* p. 49 (trad. Rosa Chacel)
Pero, ¡horror!, ciertas noches, en tu severa fuente,
¡Conocí de mi extenso sueño la desnudez!

por fin orgulloso de existir, «(eso) de lo que nadie está seguro de antemano»[1], para renacer de sus cenizas y engendrarse a sí mismo. Ahora bien, descubre, al volver a leer sus versos, que la voluntad de resurrección no era más que un disimulado deseo de morir. Escribe a sus amigos, para darse valor, que «todo nacimiento es una agonía»[2]. Sin duda: pero en esta noche de Idumea, se manifiesta sobre todo la agonía, y si el niño sintetiza en él el nacimiento y la muerte, es, simplemente, porque nació muerto. Pues ha colocado el Absoluto en su poema y el Absoluto no es *nada*. El creador se ha recreado como Nada. ¿No es una simple perífrasis para decir que se ha anonadado? ¿Ha querido pretender su pluma que sólo el suicidio puede lavar del pecado de vivir? En tal caso, es preciso ir hasta el fondo: el suicidio no es una palabra, es un acto. En aquellas noches de marzo de 1865, el joven funcionario, solo en su despacho, mientras la madre y la hija duermen en la habitación vecina, proyecta sinceramente matarse.

Ahora bien, sucede de repente, a través de los cristales «abombados por la ensoñación»[3], que «el ciclo presente o último cuarto de siglo, es atravesado por cierto relámpago absoluto»[4]. El profesor de inglés se encuentra de pronto arrojado a una aventura extraordinaria: conocerá, unos tras otros, «instantes cercanos a la locura y éxtasis equilibrantes»[5], decidirá matarse, enviará esquelas a los amigos, sufrirá tanto en su cuerpo como en su espíritu, hasta el día en que su espejo veneciano le refleje un nuevo personaje, «amable estatura»[6].

[La humilde inquietud del profesor][7] de inglés se exalta: «(Es el) momento de la juventud en el que fulgura el destino entero, no el suyo,

[1] *Quant au livre*, *ibid.* p. 369.

[2] Carta a Lefébure, 17 de mayo de 1867. Mallarmé dice exactamente: «Todo nacimiento es destrucción, y toda vida de un momento la agonía en la que se resucita lo que se ha perdido, para verlo, aquello antes se ignoraba.» en *Eugène Lefébure*, *op. cit.*

[3] Carta a François Coppée, 5 de diciembre de 1866, *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[4] Cf. *Crise de vers*, Œuvres complètes, p.367.

[5] Carta a Lefébure, 3 de mayo de 1868, in *Vie de Mallarmé*.

[6] O mejor dicho «estatura amable» Cf *Una tirada de dados*.... El nuevo personaje es el de *Igitur*, que el poeta escribía entre 1867 y 1870.

sino el del Hombre»[1]. El caso Mallarmé, hasta ahora tratado en los tribunales de primera instancia, se encuentra de repente llamado por la Corte suprema: un funcionario que quería y no podía escribir se da cuenta de pronto de que no es otro que el Hombre. Su preocupación personal le aparece con una amplitud esencial: en Mallarmé, el Hombre no será si primero no crea la obra; en *Herodías*, la Obra humana, a su vez, escapará al Azar sólo si consigue crear totalmente a su creador. En fin, el obrero, antes de emprender cualquier cosa, debe engendrarse a sí mismo conforme a la Idea de su obra. La Obra a través del Hombre y el Hombre a través de la Obra deben arrancarse por sí mismos de la Nada[2]: la humanidad, en la aurora del Ateísmo, y para siempre, será perseguida por el imposible fantasma de la Causa de Sí, por el Dios que acaba de morir. De ahí que el tormento del poeta estéril se convierta en el desgarro universal de la conciencia entre la necesidad absoluta y la imposibilidad radical de crear. Pues Mallarmé acaba de comprenderlo: no se creará nada. «La Naturaleza acaece, y nada se añadirá»[3]. La Inspiración era la Gracia; el Hombre no era más que el Clarín, Dios soplaba. En el Universo «igual a sí ya crezca o ya se niegue»[4], que el gran Muerto ha abandonado, sólo hay golpes de suerte, el Hombre es la extraña bocina[5] en el que la Naturaleza repercute sus bramidos. La cadena de azares hace vibrar gargantas, produce sonidos azarosos. En

[7] Se rompe la continuidad del texto. Estas palabras entre corchetes vienen de un fragmento de trabajo anterior sobre este análisis. A lo mejor son sólo parte de lo que falta.

A través de *Igitur*, cuyo segundo título es *La locura de Elbehnon*, la crisis personal de Mallarme se exalta en «drama ontológico»; el trozo que falta aquí sin duda lo presentaba.

[1] En *Villiers de l'Isle-Adam*, *ibid.*

[2] Puede ser interesante leer en los *Cahiers pour une morale* (1947) la comparación que hace Sartre entre su propia concepción de la creación y la de Mallarme. Cf. en particular p. 457 sqq.

[3] *La Musique et les Lettres*, Œuvres completes de Mallarmé, *op. cit.* p.647.

[4] Mallarmé, S., «Varios sonetos» I, en *Poesías*, *op. cit.* p. 161:

> Igual a sí el espacio ya crezca o ya se niegue
> En este hastío rueda, testigos viles fuegos
> Que se ha de un astro en fiesta iluminado el genio.

[5] Mallarmé, S., «La mala racha» en *Poesías*, *op. cit.* p. 17.[

> Gracias a él, si uno sopla en su extraña bocina,
> Nos retorcerán niños en su risa obstinada...

vano se remplazaría la Gracia difunta por el trabajo. ¿*Sobre qué* se trabajaría sino sobre combinaciones azarosas, cuya dispersión y cuya exterioridad recíproca niegan el giro sintético que se quiere darles? ¿Y *con qué* sino con palabras azarosas y fatídicas, aglutinadas en nuestras memorias según antiguas afinidades que sufrimos sin conocerlas? Dios vuelve a aparecer, viejo Lamento, Remordimientos, Absoluto; contestación radical del hombre. Bataille.

> «Mi lucha terrible con este plumaje viejo y malo, derribado, afortunadamente, ¡Dios!...Su ala huesosa...con una agonía mucho más vigorosa de lo que hubiese podido imaginar en él me había conducido a las Tinieblas. Caía, victorioso...»[1]

Mallarmé o la Conciencia desgraciada: en él van a enfrentarse, por todos, lo Singular y lo Universal, la Causa y el Fin, la Idea y la Materia, el Determinismo y la Autonomía, el Tiempo y lo Eterno, el Ser y el Deber Ser. Alguien va a nacer <ambiguo>[2] de dos personajes que parecen incompatibles: pues el profesor abucheado es el que será, nuevo Prometeo, el héroe de un drama ontológico; el funcionario humillado es el que, sin dejarse descorazonar un instante por la certeza del fracaso, ambicionará remplazar a Dios; el hombre resentido es el que sin miedo y sin vanidad aceptará la Consagración de los siglos y que la Historia entera haya tenido lugar para desembocar en él, «el único en nombre del cual los cambios sociales, la revolución acaecieron, para que una vez aquí se presentase, libremente, sin tropiezo, y pudiese ver y saber»[3]; el impotente es el que prestará sus ojos y su pensamiento a la Poesía y a la Humanidad para que puedan alcanzarse y verse, les prestará su mano para jugar su última suerte y tirar los dados; el soñador siempre brumoso, siempre ausente, es el que no temerá escribir: «Soy...una aptitud del universo espiritual para verse y desarrollarse a través de lo que fue yo»[4]. Y si usted le pregunta sus títulos a este pisaverde friolero, casi mujer, él primero le pedirá disculpas por los rodeos que ha tenido

[1] Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[2] Cf. «Una tirada de dados», *op. cit.*

[3] *La Cour*, en *Variations sur un sujet*, Œuvres completes, *op. cit.* p. 414.

[4] Carta a Cazalis, 14 de mayo de 1867, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

que realizar antes de llegar a la conclusión: «Todo esto no lo descubrí gracias al desarrollo normal de mis facultades, sino por la vía pecadora y apresurada, satánica y *fácil*, de la Destrucción de mí mismo, produciendo no la fuerza, sino una sensibilidad que, fatalmente, me ha conducido hasta aquí. Personalmente, no tengo por tanto ningún mérito»[1]. En cuanto a los títulos, pues...usted tiene exactamente los mismos: «El Elegido, (es) cualquiera que quiera serlo. Tú o yo»[2]. Magnífico orgullo: dilatarse hasta convertirse en el Hombre y rehusar cualquier mérito; querer igualarse con Dios y con cualquiera. Ser como todos: superior a los únicos hombres superiores que, a la destrucción sistemática del Yo que les ha tocado, han preferido, por miedicas, la mutilación voluntaria y permanecen así agarrados a virtudes accidentales. Obviamente no se trataba de recomponerse según cierta Idea de Naturaleza Humana, ni de hacer descender en sí la esencia de la Humanidad. Y los que nos machacan los oídos con lo del platonismo mallarmiano son o bobos o bribones. Convencido, como Pascal, de las contradicciones que nos dividen, Mallarmé nunca ha creído que el ser humano pudiera ser conceptualizado. Uno no piensa la realidad humana, sino que la vive, pues es la *paradoja*, el conflicto sin síntesis. El Hombre es ese ser al que se le empuja, con la espada en los riñones, para que se suba al trono de Dios y que no lo consigue. El Hombre es Drama. Este Drama, Mallarmé lo ha vivido: un día ha visto centellear en su porvenir el oro de un verso bello, ha escuchado una melodía desconocida que evocaba sin palabras desplomes de luz en el cielo, y se ha quedado con la pluma en el aire, en un suspense meditativo de su decisión, cuando tras haberse arriesgado por fin, ve con horror formarse bajo su pluma «aludes de oro del viejo azul», *un verso de Hugo* que pasaba por ahí casualmente y que había tomado prestado para renacer ese corazón y ese instante. Drama fulgurante, mistificador:

«insoluble porque inabordable, imposible pensarlo, destello

[1] Carta a Lefébure, 17 de mayo de 1867, en *Eugène Lefébure, op. cit.*

[2] *La Cour*, en *Variations sur un sujet,* Œuvres complètes, *op. cit.*

únicamente, pues se resuelve enseguida, el tiempo de mostrar la derrota que acaece de manera fulgurante.»[1]

Ampliemos. Este drama inasible es la transformación del porvenir sintético que nos atrae y que se revela ser en definitiva el pasado analítico. Es el desvanecimiento del espejismo; ampliemos aún más: es el fracaso necesario de toda tentativa de crear; o, si se quiere, la necesidad de volver a encontrar después del acto lo que — ni más ni menos — anteriormente existía.

«Arroja los dados; sé realizar el golpe — doce — el tiempo (medianoche) que creo reencuentra la materia, los bloques, los dados —»[2]

No se proferirá la palabra más que

«para sumergirla nuevamente en su inutilidad.»[3]

La tragedia viene del hecho de que el hombre cae cada vez en la trampa: esta vez sí; va a surgir la unidad, la totalidad, la síntesis orgánica. El azar será negado, el reino humano se va a afirmar. Pero no: «Acto en que el azar está en juego; es siempre el azar quien realiza su propia Idea, afirmándose o negándose»[4]. Una impotencia total que no deja de negarse y que, sin embargo, se afirma a pesar de su propio ser: he aquí el Hombre, ese <maniático>. Ampliemos aún más: El Hombre, «señor latente que no puede llegar a ser»[5], centellea en cada uno de nosotros y se desvanece. Todo es mentira, el ser humano no tiene ni realidad ni unidad, ni identidad ni autonomía. El pensamiento no es más

[1] *Igitur*, notes, Œuvres completes, *op. cit.* p. 428.

[2] *Igitur* en *Antología* Visor, Madrid, 1991, p. 104.

[3] *Ibid.* p. 104.

[4] *Igitur*, *ibid.* p. 95.

[5] *Crayonné au théâtre*, *op. cit.*, p.300.

que un sueño de pensamiento: si busca operar, se vuelve materia, diseminación de palabras. En fin, sólo existe la Materia, en su absurdo y perpetuo presente. Y de ésta somos «formas vanas». Sublimes, sin duda alguna, por haber inventado el Alma y Dios. «Pero también absurdos, pues la Materia, en nosotros y por nosotros, se arroja iracunda hacia el Ideal que sabe no ser»[1], vano sobresalto «vuelto a caer de antemano por una dificultad para enderezar el vuelo»[2]. El tiempo, para nosotros, no existe: es el ritmo que marca nuestra decepción siempre recomenzada. El hombre se temporaliza para perderse y perdiéndose. El instante es el *tempo* del Drama, es decir, la revelación fulgurante y paradójica de que el futuro *era* pasado. El Azar no existe en el Ser: surge con el Hombre; el Hombre lo hace aparecer confrontando su sueño, el orden de los fines, con el encadenamiento infinitamente infinito de las causas, que es la Realidad. Se hablará de azar cada vez que el pretendido resultado de una actividad concertada se revele simple y puro producto de un encuentro de series causales. El hombre, por quien el azar viene al mundo, se alza vanamente contra él: cada una de sus acciones nace de las fatalidades que quiere destruir. Torsión baldía, vuelta sobre sí, éste es el esfuerzo humano. Inútil espiral de las generaciones: éste es el movimiento de la Historia.

Regreso al punto de partida: el suicidio. Pues no hay otra solución. Pero Mallarmé se escapa una vez más: lo buscábamos al nivel del fracaso humano; y ya se ha encaramado al piso superior: contempla este fracaso; lo hace objeto de su meditación. Ya lo habíamos visto extraer su meditación de la reflexión sobre su impotencia: va a extraer razones para vivir de su reflexión sobre su propia imposibilidad. ¿Qué es él, en efecto? Una conjunción entre millones de otras «(una de las) combinaciones del Infinito con el Absoluto»[3], en fin, la suerte más loca e improbable; pero también el descendiente, el heredero legal, el hijo, última encarnación de su raza, término necesario de una serie. Pues el padre

[1] «Sí, *ya lo sé*, somos formas vanas de la materia y nada más — pero bastante sublimes por haber inventado Dios y nuestra alma. Tan sublimes, ¡amigo mío! que quiero ofrecerme este espectáculo de la materia, consciente de su ser y sin embargo arrojándose iracunda hacia este sueño que sabe no ser.» Carta a Cazalis, marzo de 1866, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[2] «Una tirada de dados» en *Poesías, op. cit.* sin numerar.

[3] *Igitur op. cit.* p. 86.

detestado a su vez se ha «dilatado»: se ha hecho Historia. En los organismos y en las palabras, la Historia y la Herencia han inscrito poco a poco fatalidades; en cada generación, el conflicto empeoraba en cada uno, entre una pureza cuyas exigencias se hacían cada día más agresivas y un Azar cada día más manifiesto. Y, sin embargo, los poetas aún cantaban a la ligera. Fue la época de la Belleza, «completa e inconsciente, única e inmutable»[1]. Luego «la Belleza, el corazón mordido por la Quimera desde el cristianismo, (renace) con una sonrisa llena de misterio, pero de misterio forzado que ella *siente* ser la condición de su ser»[2]. Era preciso, pues, que un día, tras la muerte de Dios, el viejo sueño de Absoluto afrontara en toda su intransigencia su absoluto desmentido; era preciso que esta mezcla detonante explotara por fin, produciendo todos sus conflictos en una deflagración memorable.

Mallarmé no es otra cosa que esta deflagración. Oportunidad ociosa y último vástago de la Raza, «Yo proyectado como absoluto»[3], este monstruo entregado a su propia destrucción no es sino el desenlace de una larga locura. Su estirpe, «colmada de azar vivió sólo de su futuro»[4]. Ahora las consecuencias aparecen en un pobre personaje «proyectado fuera del tiempo, por su raza»[5], proyectado desde su adolescencia «a la cima de la espiral» y que permanecía allí, transido, «incapaz de moverse»[6]. En él el conflicto no podía no *plantearse para sí*. Era preciso que la Poesía se alcanzara a sí misma y se negara. En fin, que se convirtiera en Poesía consciente de sí o Poesía crítica. «El poeta moderno es, antes que nada, un *crítico*. Es lo que observo en mí — no he creado mi obra sino por *eliminación*, y toda verdad adquirida no nacía más que de la pérdida de una impresión que, tras haber centelleado, se había consumido»[7]. Proyectado hacia lo Absoluto por su Raza, Mallarmé ha concebido la

[1] Carta de Mallarmé a Lefébure, 17 de mayo de 1867, en *Eugène Lefébure, op. cit.*

[2] *Ibid.*, el subrayado es de Mallarmé.

[3] *Igitur, op. cit.* p. 86.

[4] *Ibid* p. 96: «Raza inmemorial, cuyo tiempo que gravitaba, ha caído, excesivo, en el pasado, y que colmada de azar vivió, sólo de su futuro».

[5] *Ibid.* p. 93.

[6] *Igitur, op. cit.* p. 103.

[7] Carta de Mallarmé à Lefébure, 17 de mayo de 1867, en *Eugène Lefébure, op. cit.* El subrayado es de Mallarmé.

Poesía bajo su verdadera forma, que es la Negación pura. Pero la noción así formada, o negación de la negación, le ha revelado al Hombre. El vocabulario hegeliano que aquí empleo no es para nada fortuito: Mallarmé, que conoce a Hegel a través de Villiers, le pide, si no un sistema (el materialismo contemporáneo lo ha marcado demasiado), al menos una terminología. Hegel es quien le inspira cuando describe la Belleza crítica «que, gracias a la ciencia del hombre, ha encontrado en el Universo entero sus fases correlativas, que ha recibido de ella la palabra suprema...misteriosamente sonriendo...con la eterna quietud de la Venus de Milo recobrada al conocer la idea del misterio, ese misterio del que la Gioconda sólo conocía la sensación fatal»[1]. Uno reconocerá, en estos tres momentos de la Belleza, el ritmo hegeliano: quietud en lo inmediato, paso a lo mediato e inquietud, reconciliación en sí y para sí en el Absoluto-sujeto. Una única diferencia, pero capital: el Absoluto-sujeto es, aquí, Mallarmé.

No cabe duda, en efecto, de que haya tenido, bajo la «flagelación contradictoria del deber»[2], el sentimiento de que el destino de la Raza estaba entre sus manos. Que el Hombre desapareciera o no de la tierra ha dependido de él. El suicidio, convertido en genocidio, le parecía un acto «perfectamente absurdo»[3] pero que, al destruir la conciencia y sus sueños, devolvía el movimiento personal al Infinito y permitía, él solo, suprimir el Azar. Si Mallarmé decidía matarse es porque según él la humanidad no podía alcanzar su cumplimiento más que en una muerte voluntaria. Sin embargo, me dirán ustedes, ha elegido vivir. De lo cual no estoy tan seguro. A veces, pretende ya haberse matado, y estar «perfectamente muerto»[4]; nos parece oír al Padre La Perouse declarando en *Les Faux-Monnayeurs*: «Desde el miércoles por la tarde, el señor de La Pérouse ha dejado de vivir». Otras veces, reconoce que el «Acto Único» ha sido «victoriosamente huido»[5]. Estas palabras permiten ver

[1] *Ibid.*

[2] Expresión de Mallarmé, cf *Hamlet*, en *Crayonné au théâtre*, Œuvres completes de Mallarmé.

[3] *Igitur, op. cit.* p. 96.

[4] En la carta a Cazalis del 14 de mayo de 1867, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[5] Mallarmé, S., «Varios sonetos» III, en *Poesías*, *op. cit.* p. 165:

Victoriosamente huido el hermoso suicida
¡Tizón de gloria, sangre tempestad, oro, espuma!

bastante bien que su decisión de diferir la ejecución capital sigue, a sus ojos, pasablemente ambigua. Es sin duda alguna una fuga: pensaba en 1868 que el suicidio (con el asesinato) es el acto por excelencia, el único acto *sobrenatural* que nos esté consentido[1], y no parece haber cambiado de opinión después. Pero es también una victoria: no sobre la muerte, sino sobre el nacimiento. La vida ya no es ese don innoble y fortuito que le ha dado su padre: Mallarmé se la da a sí mismo pues se ha vuelto gracia. Cada respiración de la muerte en suspenso es una conquista, una nueva afirmación de la existencia. Al no destruirse, Mallarmé se recrea. Pero se recrea como *relación ambivalente* con la muerte voluntaria. De hecho, ésta no dejará de ser su preocupación más íntima, su posibilidad inmediata e íntima; sus obras aluden a ella constantemente y, hacia el final de su vida, confiará a Coolus que le es imposible pasar sobre el puente de Europa sin tener la tentación de arrojarse bajo un tren[2]. Al rechazar provisionalmente el suicidio, ha hecho de él la determinación permanente de su existencia, una especie de punto de referencia fijo y trascendente que sustituye al antiguo Absoluto.

¿Por qué esta demora? ¿Por qué no decide acabar con todo en seguida? No quiere morir sin haber realizado esta Poesía crítica que hasta ahora sólo ha concebido. Cuando haya tomado como tema poético la desolación lúcida de un Arte que conoce su imposibilidad, sanseacabó, el poema será su propio objeto. Es preciso, pues, que Mallarmé asuma con plena conciencia la locura de sus antepasados.

> «No quiero conocer la Nada antes de darle a los míos el porqué de haberme engendrado... (El no cumplir me seguiría y momentáneamente mancha mi Absoluto).»[3]

El programa está claro:

> «Prefiero la palabra para sumergirla de nuevo en su inutilidad»[4],

[1] *La fausse entrée des sorcières dans* Macbeth, en *Crayonné au théâtre*, *ibid.* p.348.

[2] Contado por Mondor, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[3] *Igitur* p. 104.

[4] *Ibid.*. p. 104.

es decir, realizar el último naufragio humano, sepulcral y glorioso y luego acostarse sobre la tumba de los antepasados. Así *se realizará* el poeta. De ahí que justifique la raza: «(La familia) ha tenido razón en negarlo (el azar)...para que (el heredero) lograse lo absoluto...Es necesario — arrancar la Idea. Locura útil»[1]. En este mundo invertido, es el Heredero el que funda su ascendencia. Pues el feliz desenlace de esta locura permitirá considerar el pasado a la luz de «la ilusión retrospectiva»: todo se habrá desarrollado como si la Idea futura, hundiéndose en las tinieblas de la Historia, hubiera producido, ausente, los elementos que la componen. Desastre y muerte del Hombre. El Infinito fijado por fin. Esta lámpara que se apaga por sí misma es, a pesar de todo, una aventura del Universo. Así pues, Mallarmé se lanzará en la Obra como <un desesperado>. Proclamará, «ante la Nada que es la Verdad, estas gloriosas mentiras»[2]. Incluso durante algún tiempo ha pensado dar a sus poemas futuros este título: «La Gloria de la mentira o El Glorioso Mentiroso...»[3]. La espiral se tuerce de nuevo sobre ella misma: impotente que canta su impotencia, Mallarmé convirtió su fracaso personal en imposibilidad de la Poesía; y luego, por una nueva inversión, transforma el Fracaso de la Poesía en Poesía del Fracaso.

Cuando Dios vivía todavía, nadie habría pensado poner en duda la literatura, institución providencial. Ocupaba un sitio inmutable, como la Monarquía, el Ejército, la Iglesia o el Negocio, en la jerarquía de la Creación. Mallarmé es el primero en plantear esta cuestión todavía de actualidad: «¿Existe algo así como la literatura?»[4]. Es cierto, un relámpago absoluto había quemado sus cristales; tras él, volver atrás resulta imposible. Desde que ha decidido escribir para arrojar el Verbo a una aventura de la que no se regresa, no hay escritor, por modesto que sea, que se arriesgue en un libro sin arriesgar la Palabra con él. La Palabra o el Hombre: todo es uno. Como asimismo lo dijo Mallarmé: «(El len-

[1] *Igitur* (argumento) p. 86.

[2] Carta a Cazalis, abril de 1866, en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[3] «Éste es el esquema de mi obra lírica y tal será a lo mejor su título, *La Gloria de la mentira* o *El Glorioso mentiroso*. Como desesperado cantaré.» *Ibid.*

[4] *La Musique et les Lettres*, Œuvres completes, p. 645.

guaje), que distingue al hombre del resto de las cosas, aún imitará a éste tan facticio en su esencia como natural; tan reflexivo como fatal; tan voluntario como ciego»[1]. Los Antepasados, henchidos de azar, fracasaban cuando creían alcanzar el triunfo. Con Mallarmé nace un hombre nuevo, reflexivo y crítico, trágico, cuya línea de vida es un declinar. Este personaje, del que *el-ser-para-el-fracaso* no difiere esencialmente del *ser-para-morir* heideggeriano, se proyecta y se junta, se sobrepasa y se totaliza en el drama fulgurante de la encarnación y de la caída, se anula y se exalta al mismo tiempo, en fin, hace *que exista* por la conciencia que toma de su imposibilidad. Muerto y resucitado, Mallarmé nos presenta «la llave de las pedrerías de su última arqueta espiritual». Abrámosla «en ausencia de toda impresión postiza»; «de ella emanará su misterio»[2]: hay que sacrificarse por una causa que se sabe perdida. Cuando se entera de la muerte de Regnault, fallecido durante el sitio de París[3]: «No me aflige realmente — escribe — pensar que Henri se ha sacrificado por Francia y que ésta ya no exista. Su muerte ha sido más pura. En esta única tragedia habremos tenido más de Eternidad que de Historia»[4]. Y más tarde, felicitará a Odilon Redon por sus grabados: le gusta: «el gran Mago inconsolable y obstinado buscador de un misterio que sabe que no existe y que perseguirá, por tanto, de por vida, con el duelo de su lúcida desesperación, pues *esto habría sido* la verdad»[5]. El exilio del cisne, prisionero de su banco de hielo, ¿no es «inútil»?[6]. Mallarmé expresará un día su repugnancia a «llevar a cabo en público el desmontaje impío de la ficción y por tanto del mecanismo literario, para exponer la pieza principal o nada»[7]. Y cuando publique la recopi-

[1] *Les Mots anglais*, Œuvres completes, p. 901.

[2] «He muerto, y he resucitado con la llave de las pedrerías de mi última arqueta espiritual. Me toca ahora abrirla en ausencia de toda impresión postiza, y su misterio emanará como un hermoso cielo.» Carta a Aubanel, 16 de julio de 1866, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[3] Henri Regnault, joven pintor de éxitos experanzadores, muerto a los veintiocho años en el combate de Buzenval.

[4] Carta a Cazalis, 23 de abril de 1871, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[5] Carta a Odilon Redon, 18 de febrero de 1885, *ibid.* El subrayado es de Mallarmé.

[6] «Varios sonetos» II en *Poesías*, *op. cit.* p. 163:

Se aquieta al sueño frío de desprecio
Que entre el exilio inútil viste al Cisne.

[7] *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 647.

lación de sus versos, una sola palabra va a designarlos, la primera del *Saludo* que coloca en la página de guarda. Y esta palabra, una vez más es «Nada»[1].

Obviamente uno debe arriesgarse a la experiencia, no a pesar sino porque su desenlace se conoce de antemano. Y obviamente Mallarmé, al comprender que se ha equivocado de camino, se ha vuelto para atrás. ¿Cuál podía ser su error pues, y cómo va a arreglárselas para asumir la locura? Creo que Hegel es quien ha dado de antemano, en una página de *La fenomenología del espíritu*, el mejor comentario de la conversión de Mallarmé. Cuando describe el paso dialéctico del Estoicismo al Escepticismo, muestra en primer lugar el formalismo vacío de la primera actitud. Cámbiese las palabras Bien y Verdadero por las palabras Bello y Absoluto y las líneas de aquí abajo remitirán perfectamente al Mallarmé de antes de la conversión: «Preguntado sobre qué era bueno y verdadero, no daba otra respuesta, una vez más, que el pensamiento mismo *sin contenido*: lo verdadero y lo bueno debía consistir, según él, en lo racional. Pero esta igualdad del pensamiento consigo mismo no es, a su vez, más que la forma pura en la que nada se determina; de este modo, los términos universales de lo verdadero y lo bueno, de la sabiduría y la virtud, en los que necesariamente tiene que detenerse el estoicismo son también, sin duda, en general, términos edificantes, pero no pueden por menos de engendrar pronto el hastío»[2]. La libertad estoica, como la pureza mallarmiana, no se manifiesta por técnicas que se proponen fines particulares: la forma como tal es más bien la que, desprendida de la independencia de las cosas, se ha vuelto sobre sí misma. Pero este formalismo se autocondena puesto que opone la forma pura del pensamiento a las determinaciones de la vida y de la experiencia. La negación pura de Mallarmé y del estoico, si no quiere quedar sin efecto, debe necesariamente volver a las cosas y manifestarse en ellas bajo la forma de un trabajo negativo. Lo cual llevará a cabo el Escepticismo, antítesis del Estoicismo vacío, y símbolo de la Conversión mallarmia-

[1] «Saludo» en *Poesías op. cit.* p. 11:

Nada, esta espuma, virgen verso
Para no dibujar sino la copa...

[2] Hegel , G.W. *La fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1985, p. 124 (traducción de Wenceslao Flores).

na: «El *Escepticismo* es la realización de aquello de que el estoicismo era solamente el concepto — y la experiencia real de lo que es la libertad del pensamiento; ésta es *en sí* lo negativo...El pensamiento deviene el pensar completo que destruye el ser del mundo *múltiplemente determinado*, y la negatividad de la autonciencia libre se convierte, ante esta múltiple configuración de la vida, en negatividad real»[1].

El primer movimiento de Mallarmé ha sido el alejamiento por hastío y la condena universal de todas las formas de la vida. Pero al volver a leer *Herodías*, de repente se da cuenta de que la negación universal equivale a la ausencia de negación. Negar es un acto. Y todo acto debe insertarse en el tiempo y ejercerse sobre un contenido particular. La negación de *todo* no puede pasar por ser una actividad destructiva: es la simple representación de la noción negativa en general.

[Aquí se acaba el texto de Obliques. *El artículo* Mallarmé, *que proponemos después, es sin duda, unos cuantos meses posterior. En todo caso profundiza el tema. De hecho aquí nos encontramos parados en plena contradicción: al negarlo todo para escapar a la fatalidad, Mallarmé no niega nada; la solución hubiera podido ser el suicidio pero el poeta tras habérselo pensado renuncia a ello y sigue escribiendo. Ahora bien, el último párrafo del ensayo se encuentra nuevamente, retocado y alargado en el artículo — véase p.139: «El primer movimiento de Mallarmé, etc.» Y lo que sigue expone qué creación negativa deberá ser el poema mallarmiano para que la contradicción estalle].*

[1] *Ibid.* pp. 124-125.

MALLARMÉ

(1849-1898)

Hijo y nieto de funcionario, educado por una abuela deplorable, Mallarmé siente crecer en él desde muy temprano una rebeldía que no encuentra donde estallar. La sociedad, la Naturaleza, la familia, se opone a todo, incluso a aquel pobre niño pálido que ve en los espejos[1]. Pero la eficacia de esta oposición es inversamente proporcional a su amplitud. Evidentemente hay que hacer saltar el mundo. ¿Pero cómo hacerlo sin mancharse las manos? Una bomba es una cosa, como lo es un sillón Imperio: un poco más malvada, nada más; pero qué de intrigas y de compromisos para colocarla ahí donde es preciso. Mallarmé no es, ni será, anarquista: rechaza toda acción singular; su violencia — lo digo sin ironía — es tan entera y desesperada que se convierte en tranquila idea de violencia. No, no hará saltar el mundo: lo pondrá entre paréntesis. Elige el terrorismo de la cortesía; con respecto a las cosas, a los hombres, a sí mismo, conserva siempre una imperceptible distancia. Esta distancia es lo que ante todo desea expresar en sus versos.

En la época de los primeros poemas, el acto poético de Mallarmé es

[1] *Pauvre enfant pâle*, en *Poèmes en prose*, Œuvres complètes, p. 274.

en primer lugar un *volver a crearse*. Se trata de asegurarse que, en efecto, se está ahí donde se debe estar[1]. Mallarmé aborrece su nacimiento: escribe para borrarlo. Como dice Blanchot, el universo de la prosa se basta a sí mismo y no se debe contar con que nos proporcione por sí mismo las razones para superarlo. Si el poeta puede aislar un objeto poético en el mundo, es que ya está sometido a las exigencias de la Poesía; en una palabra, es engendrado por ella. Mallarmé siempre ha concebido esta <vocación> como un imperativo categórico. Lo que le empuja no es la urgencia de las impresiones, ni su riqueza ni la violencia de los sentimientos. Es *una orden*: «Manifestarás con tu obra que mantienes el Universo a distancia». Y sus primeros versos, de hecho, no tienen otro tema que la propia Poesía. Se ha subrayado que el Ideal del que se trata siempre en los poemas [de juventud] es una abstracción, el travestismo poético de una simple negación: es la región indeterminada a la que hay que acercarse cuando uno se aleja de la realidad. Servirá de coartada: se disimulará el odio y el resentimiento que incitan a ausentarse del Ser pretendiendo que uno se aleja *para* alcanzar el Ideal.

Pero hubiera sido necesario creer en Dios: Dios garantiza la Poesía. Los poetas de la generación anterior eran profetas menores: por su boca, Dios hablaba. Mallarmé ya no cree en Dios. Pero las ideologías arruinadas no se derrumban de un solo golpe, dejan paños de muralla en los espíritus. Había matado a Dios con sus propias manos, pero Mallarmé seguía queriendo una garantía divina; era preciso que la Poesía aún fuera trascendente aunque él hubiera suprimido la fuente de toda transcedencia: muerto Dios, la inspiración no podía nacer más que de fuentes crapulosas. ¿Y *sobre qué* fundar la exigencia poética? Mallarmé aún oía la voz de Dios, pero en ella discernía los vagos clamores de la Naturaleza. De hecho, por la noche, alguien cuchichea en la habitación — es el viento. El viento o los antepasados[2]: pues lo cierto es que la prosa del mundo no inspira poemas; que el verso exige haber existido anteriormente; y que uno lo oye cantar en su interior antes de escribirlo. Lo cual no es más que una mistificación, ya que el verso nuevo a punto de nacer es en realidad un verso antiguo que

[1] Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*

[2] Mallarmé, S., *Igitur*, en *Antología, op. cit.* pp. 85 y ss.

quiere resucitar. Los poemas que pretenden subir así del corazón a los labios, vienen en realidad de la memoria. ¿La inspiración? Reminiscencias, y nada más. Mallarmé vislumbra en el porvenir una imagen de sí mismo joven que le hace una señal; se acerca: era su padre. Sin duda el tiempo es una ilusión: el futuro no es más que el aspecto aberrante que toma el pasado a los ojos del hombre. Esta desesperación — que Mallarmé entonces llamaba su impotencia, pues le inclinaba a rechazar todas las fuentes de inspiración y todos los temas poéticos que no fueran el concepto abstracto y formal de Poesía — le incita a postular toda una metafísica, es decir, una especie de materialismo analítico y vagamente espinozista. Sólo existe la materia, chapoteo eterno del Ser,

> Igual a sí el espacio ya crezca o ya se niegue[1].

La aparición del hombre transforma *para éste* lo eterno en temporalidad y el infinito en azar. *En sí*, de hecho, la serie infinita y eterna de las causas es todo lo que puede ser; un entendimiento omnisciente llegaría a comprender quizá su absoluta necesidad. Pero para un modo finito, el mundo aparece como un perpetuo encuentro, una absurda sucesión de casualidades. Y si esto es cierto, las razones de nuestra razón son entonces tan locas como las razones de nuestro corazón, y los principios de nuestro pensamiento y las categorías de nuestra acción son añagazas: el hombre es un sueño imposible. Por tanto, la impotencia del Poeta simboliza la imposibilidad de ser hombre. No hay más que una tragedia, siempre la misma, y que se resuelve «en seguida, el tiempo de mostrar su derrota, que fulgurantemente llega»[2]. Esta tragedia:

> «Arroja los dados; (...) el tiempo (medianoche) que creo reencuentra la materia, los bloques, los dados»[3]

[1] Mallarmé, S., *Poesías* «Varios sonetos», p. 161.

[2] *Igitur op. cit.*

[3] *Igitur ibid.*, p. 104.

Había dados, *hay* dados; *había* palabras, *hay* palabras. El hombre: la ilusión volátil que revolotea por encima de los movimientos de la materia. Mallarmé, criatura de pura materia, quiere producir un orden superior a la materia. Su impotencia es *teológica*: la muerte de Dios suponía para el poeta el deber de remplazarlo; fracasa. El hombre de Mallarmé, como el de Pascal, se expresa en términos de drama y no en términos de esencia: «Señor latente que no puede devenir»[1], se define por su imposibilidad. «Este juego insensato de escribir es arrogarse, en virtud de una duda...cierto deber de recrearlo todo, con reminiscencias»[2]. Pero, «la Naturaleza acaece, y nada se añadirá»[3]. En las épocas sin porvenir, bloqueadas por la voluminosa estatura de un rey o por el triunfo incontestable de una clase, la invención parece una pura reminiscencia: todo está dicho, se llega demasiado tarde. Ribot elaborará pronto la teoría de esta impotencia componiendo nuestras imágenes mentales con recuerdos. Se adivina en Mallarmé una metafísica pesimista: parece haber en la materia, infinidad informe, una especie de oscuro deseo por volverse hacia sí misma para conocerse: es como si produjera estos jirones de pensamiento que llamamos hombres, estas llamas desgarradas, para aclarar su oscura infinidad. Pero la dispersión infinita arrasa y disemina la Idea. El hombre y el azar nacen al mismo tiempo y el uno por el otro. El hombre es un fracasado, un lobo entre los lobos[4]. Su grandeza consiste en vivir su defecto de fabricación hasta el estallido final.

¿Y no es hora ya de estallar? Mallarmé, en Tournon, en Besançon, en Aviñon[5], ha considerado muy seriamente el suicidio. La conclusión que se impone en primer lugar es ésta: si el hombre es imposible , hay que *manifestar* esta imposibilidad llevándola hasta el extremo en el que se destruye a sí misma. Por una vez, la materia no es la *causa* de nuestra acción. El Ser sólo produce el Ser; y si el Poeta elige el No-Ser como

[1] *Hamlet*, en *Crayonné au théâtre, op. cit.* p. 300.

[2] Villiers de l´Isle Adam, *op. cit.* p. 481.

[3] *La musique et les lettres*, Œuvres complètes de Mallarmé, *op. cit.* p. 647.

[4] Juego de palabras difícil de traducir: «Un loup parmi les loups», <un lobo entre los lobos>, pero «loup» significa también <defecto de fabricación>. [*N. de T.*]

[5] Ciudades a las que Mallarmé fue destinado como profesor de inglés.

consecuencia de su no-posibilidad, la causa de la Nada es entonces el No: un orden humano se establece contra el Ser por la desaparición del propio Hombre. Ya antes de Mallarmé, Flaubert, hacía caer en la tentación a San Antonio escribiendo : «(Date la muerte). Hacer una cosa que nos iguale a Dios, ¡piénsatelo! Él te ha creado, y tú vas a destruir su obra, tú, por tu coraje, libremente»[1]. ¿No es lo que siempre ha querido?: en el suicidio que está meditando hay algo de crimen terrorista. ¿Y no ha dicho que el suicidio y el crimen eran los únicos actos *sobrenaturales* que se podían cometer?[2]. Algunos hombres siempre confunden su drama con el de la humanidad; lo cual permite que se salven: en ningún momento Mallarmé duda de que, al matarse él, la humanidad muera al instante; este suicidio es un genocidio. Desaparecer: así se devolvería su pureza al Ser. Puesto que el azar surge con el hombre, con él también se desvanecerá. «El infinito por fin escapa a la familia, que de él ha padecido, — viejo espacio — nada de azar...Debía ocurrir en las combinaciones del Infinito con lo Absoluto. Necesario —arrancar la Idea»[3]. A través de generaciones enteras de poetas, lentamente, la idea poética iba dando vueltas a la contradicción que la vuelve imposible. La muerte de Dios hizo caer el último velo: el último retoño de la raza únicamente podía vivir esta contradicción en su pureza — y morir por ello, concluyendo poéticamente la historia humana. Sacrificio y genocidio, afirmación y negación del hombre, el suicidio de Mallarmé reproducirá el movimiento de los dados: la materia vuelve a ser materia.

Sin embargo, la crisis no ha desembocado en la muerte, pues un «relámpago absoluto» ha dado en los cristales[4]: con esta experiencia en falso de la muerte voluntaria, Mallarmé descubre de pronto su doctrina. Si el suicidio es eficaz, es porque remplaza la negación abstracta y vana de todo el Ser por un *trabajo* negativo. En términos hegelianos, se podría decir que la meditación del acto absoluto le permite a Mallarmé pasar del «Estoicismo», pura afirmación formal del

[1] Flaubert, G. *La tentación de san Antonio,* Cátedra, Madrid, 2004.

[2] *La fausse entrée des sorcières dans* Macbeth, en *Crayonné au théâtre*, *ibid.* p. 348.

[3] *Igitur* (argumento), *op. cit.* p. 86.

[4] Cf. *Crise de vers*, Œuvres completes, p. 367.

pensamiento frente al ser-ahí, al Escepticismo que « es la realización de aquello de que el estoicismo era solamente el concepto — y la experiencia real de lo que es la libertad del pensamiento; ésta es *en sí* lo negativo...El pensamiento deviene el pensar completo que destruye el ser del mundo *múltiplemente determinado*, y la negatividad de la autoconciencia libre se convierte, ante esta múltiple configuración de la vida, en negatividad real.»[1]

El primer movimiento de Mallarmé fue el alejamiento del hastío y la condena universal. Refugiado en lo alto de su espiral, el Heredero «incapaz de moverse»[2], por miedo a derrumbarse. Pero ahora se da cuenta de que la negación universal equivale a la ausencia de negación. Negar es un acto: todo acto debe insertarse en el tiempo y ejercerse sobre un contenido particular. El suicidio es un acto porque destruye efectivamente un ser y hace que el mundo esté obsesionado por una ausencia. Si el Ser es dispersión, el hombre, al perder su ser, gana una unidad incorruptible; e incluso, su ausencia ejerce una acción astringente sobre el ser del Universo; al igual que las formas aristotélicas, la ausencia aproxima las cosas las unas a las otras, enlazadas por una unidad secreta. Hay que reproducir en el poema ese movimiento propio del suicidio. Puesto que el hombre no puede crear, pero le queda el recurso de destruir, y puesto que se afirma por el acto mismo que lo anonada, el poema será un trabajo de destrucción. Considerada desde el punto de vista de la muerte, la Poesía será, como dice Blanchot, «ese lenguaje cuya fuerza radica toda en no ser, y su gloria en evocar, en su propia ausencia, la ausencia de todo»[3]. Mallarmé puede escribir con orgullo a Lefébure que la Poesía se ha vuelto *crítica*[4]. Al arriesgarse por completo, Mallarmé se ha descubierto, bajo la claridad de la muerte, en su esencia de hombre y de poeta. No ha abandonado su rebelión contra *todo*, simplemente la hace eficaz. Pronto

[1] Hegel , G.W. *La fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1985, p. 124-125.

[2] *Igitur*, *op. cit.* p. 103. «Espiral, en lo alto del que permanecía como Absoluto, incapaz de moverse...»

[3] Blanchot, M. *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

[4] Carta de Mallarmé à Lefébure, 17 de mayo de 1867, en *Eugène Lefébure*, *op. cit.*

podrá escribir que «el poema es la única bomba»[1]. De hecho, a veces cree que se ha matado de veras[2].

[El poema, pues, surgirá del suicidio del poeta, de su <desaparición elocutoria>; se dará <la iniciativa a las palabras>. Los poemas de Hugo, de Gautier, en sus movimientos oratorios, llevaban todavía la marca de su subjetividad; las palabras aún parecían encerrar un soplo e incluso, aunque ninguno remitía de manera explícita al autor, la frase apuntaba a cierta dirección, seguía siendo un gesto del poeta; en fin, aún sabía demasiado a subjetividad. Ahora bien, la creación no es un pensamiento, es un acto: produce un objeto que se vuelve contra ella y cuyo sentido, si lo tiene, emana de él sólo. En la prosa y en la poesía clásica, la significación es anterior al objeto que aparece como un vehículo. Pero el que quiere crear el <poema sin los hombres> rechazará subordinar las palabras a un sentido preconcebido; las dispondrá, al contrario, para que *un* sentido *resulte* de su combinación. Sus <desigualdades> engendrarán tensiones y significaciones parciales que se organizarán en una significación última y total[3]. La unidad de la frase no se deberá a las síntesis de un pensamiento <trazado> que yuxtapone las palabras una tras otra; será más bien un tornasol, un sentido indefinible que surgirá de la dispersión verbal. El poema es ante todo la negación del poeta: es un objeto *material* que sugiere un sentido espiritual. La frase, sustituyendo la fuerza de afirmación del sujeto por su capacidad cohesiva, es *ser*, y no

[1] «No sé de otra bomba que no sea libro», frase de Mallarmé citada por Mondor en *Vie de Mallarmé*, *op. cit*; véase también la entrevista del poeta en *Le Soir* del 27 de mayo de 1894 a propósito del joven escritor anarquista Félix Fénéon, en *Correspondance*, tomo VI, Gallimard.

[2] Entre corchetes sigue un trozo inédito. Estos párrafos se encuentran en el manuscrito del artículo, que sin duda fue presentado tal cual al primer editor. Puede que Sartre los suprimiera al corregir las pruebas y estar poco convencido de ellos, pero lo más probable es que Raymond Queneau, apremiado por las normas editoriales, le pidiera algunos cortes; en todo caso es el único trozo que se podía quitar sin desorganizar demasiado el texto : tras haber demostrado *por qué* la salvación del poeta no podía ser otra que el poema-suicidio, el autor analiza detalladamente el *cómo*, o sea la técnica con la que Mallarmé, para conseguirlo, maneja el idioma.

[3] «La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que deja que las palabras se impongan, movilizadas por el choque de su desigualdad.» *Crise de vers*, en *Variations sur un sujet*, Œuvres complètes de Mallarmé, p. 366.

movimiento. Hay que considerarla como un árbol o un cielo, y no como una línea que se traza. Yo, lector, duro, existo frente a ella, eterna. Y puesto que en el verbo se concentra la fuerza afirmativa, y por consiguiente la subjetividad, el verbo será suprimido ahí donde se pueda suprimir, o se disimulará o será exiliado al extremo inferior de la frase. El sentido, en lugar de *ser afirmado*, será *descubierto*. Sin embargo, hay una *duración*: las palabras <se alumbran con fuegos recíprocos>, es un «reguero de fuego»[1]. Todas estas palabras parecen indicar cierta sucesión. Pero Mallarmé habla también de rayos y centellas[2], o sea de instante. En realidad, nosotros somos quienes vamos de una palabra a la otra, nuestra mirada es la que recorre estas pedrerías; la sucesión es intemporal en el sentido de que hay una *reversibilidad poética*. La frase y la sintaxis de Mallarmé serán *nominales*; el poema, por fin separado de su autor, juego solitario del lenguaje, aparece al lector como un acto inerte, una yuxtaposición azarosa que, justamente, excluye para siempre el azar: se han tirado al azar los dados de un alfabeto y han escrito: Constantinopla. El poema de Mallarmé es el acto de la inercia en tanto que inercia. El <Yo> que en ellos sigue apareciendo a veces surge de las profundidades del lenguaje, se dirige a nadie y a todo el mundo a la vez, pero no a alguien que sería el *autor* del poema.

El lenguaje existe cuando se habla; de otro modo, está muerto, las palabras atrapadas en los diccionarios. Estos poemas, por nadie hablados, y que se pueden considerar como un ramillete de flores elegidas según los colores, o como un surtido de pedrerías, son sin duda alguna silencio. Si Mallarmé ha soñado toda su vida con caligramas — que no ha realizado más que de manera muy [im]perfecta en la *Tirada de dados* — no es para enriquecer el poema con un modo de expresion suplementario, sino más bien para no dejar *nada* al azar y, asimismo, para quitar a la palabra su último carácter verbal. *Con palabras* figura un «bajel que escora»[3] o el bonete de Hamlet, del mismo modo que cierto

[1] Para ser más preciso: «Se alumbran con reflejos recíprocos, como un reguero de fuego virtual (sobre pedrerías)...« Fin de la cita anterior. Cf. También *Le Mystère dans les Lettres*, *ibid.* p.386 : «(Las palabras) están listas todas ...para una reciprocidad de fuego».

[2] En *Crise de vers*, p.367, y *La Musique et les Lettres*, *op. cit.* p. 647.

[3] Expresión de Mallarmé en una carta a André Gide, del 14 de mayo de 1897, en la que habla de la disposición tipográfica del poema *Una tirada de dados...*, *op. cit.*, p. 1582.

dibujante hacía la cabeza de Napoleón con mujeres desnudas. Como de un plumazo, la palabra se diluye primero en su función caligráfica: nos da a ver. Así determinada, la significación le vendrá como una sobredeterminación; si es primera a nivel subjetivo en el momento de la composición, es la última sin embargo a nivel objetivo. Desaparición elocutoria del poeta, palabras reducidas a cosas, a fenómenos naturales: el suicidio poético conlleva la destrucción del lenguaje como tal. Así como la abolición de la subjetividad del lector: éste, al que le gusta de ordinario tomar prestada la subjetividad del autor, se encuentra esta vez ante un objeto herméticamente cerrado que puede ver pero no penetrar, como el Sócrates de Valery ante su guijarro[1]. Sin autor, no hay lector: sólo un testigo azorado de los juegos solitarios del diccionario.

El holocausto de las palabras vendrá acompañado del holocausto de las cosas. En su periodo de desprecio estoico, Mallarmé se negaba a hablar de objetos, y se preocupaba por los problemáticos orígenes de su inspiración. Se equivocaba. Conviene que el poema manifieste el mundo y todo lo que hay en el mundo; no para *darnos* las cosas: sino para arrebatárnoslas. Apreciaremos su extrañeza cuando ya no estén: del mismo modo, la ausencia y la muerte nos descubren las humildes virtudes de ciertos allegados. «No queda ya ninguna realidad; se ha evaporado en escritura»[2]. El *sentido* es una significación que se vuelve *ser*; pero su pura presencia realiza un vacío, un desfase con respecto a la palabra que tendía a convertirse en pura materialidad. El sentido es un segundo silencio en el seno del silencio; es la negación de la palabra-cosa. Este sentido, que no es *dicho* y que desaparecería si se intentara verbalizarlo (un poema de Mallarmé no se recita: ¿se recita una mesa o una pedrería?), es simplemente *la ausencia* de ciertos objetos. Pero no se trata de la simple ausencia de *un solo* ser sino de una «desaparición vibratoria»[3], en el sentido de que cada ausencia se abre sobre una ausencia más amplia y más universal y, finalmente, en el momento en el que el lenguaje, bajo la forma de poema, retorna al mundo, el mundo

[1] *Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry, 1921.

[2] En una carta de Mallarmé del 25 de marzo de 1888 al poeta belga Georges Rodenbach, a propósito de su libro *Du silence*. Cf. *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, PCailler, 1949, o *Correspondance de Mallarmé*, Gallimard, 1959-1985.

[3] *La musique et les Lettres* p.647 y *Crise de vers* en *Variations sur un sujet*, *op.cit.* p. 368.

entero se ausenta del lenguaje. Presente, el objeto se disuelve en una multiplicidad; ausente, su nada actúa como un licor astringente. Por consiguiente, no será *nombrado*. Obviamente, cuando la palabra se convierte en cosa, su sentido se evapora. Pero aquello no basta. Se debe emplear esta desaparición vibratoria para nombrar *otra cosa* que no sea el objeto señalado, para que su ausencia sea ante todo realizada como una insuficiencia de los objetos nombrados. Así, el objeto señalado por la palabra alusiva es primero negación de la alusión. Pero su ausencia actúa como un poder sintético, pues está ausente de *toda* la palabra y de *todo* el objeto de primer grado. Se ha hablado a menudo del platonismo de Mallarmé porque el *eidos* platónico, tranquilo, inmutable y ausente, también realiza la unidad de la diversidad sensible. Pero Mallarmé, profundamente materialista, no aspira a alcanzar las Ideas, y aún menos a entregárnoslas para que las contemplemos. Sabe muy bien que no existen. En su trabajo quiere presentar su inexistencia como una simple ausencia: están ausentes del Ser, de la misma manera que una muerta está ausente del mundo. Por tanto, no se trata de encontrar las estructuras ideales e inteligibles de lo real, sino de escribir sobre cualquier cosa con cierta técnica que vaciará el objeto elegido de su materia y lo hará funcionar como idea, o sea como unidad sintética y transcendente de la diversidad. Pero de nuevo el lenguaje se convierte en silencio: en segundo grado. Pues el resultado del habla mallarmiana es hacer que surja en el horizonte de los objetos mencionados otro objeto no nombrado y cuyo sentido no está dado por la palabra sino *de otro modo*. Cuando Mallarmé escribe

Tizón de gloria, sangre por espuma, oro, tempestad...[1]

no quiere *decir* <puesta de sol>. Pero afecta al lector de tal manera que la puesta de sol sea la unidad *no-verbal* de la multiplicidad de colores. «(El arte supremo) consiste en..., al cantarlos, jamás despojar unos objetos sutiles y mirados, del velo de silencio bajo el que nos sedujeron, pues ahora aparece el secreto de su sentido»[2]. El poema, así,

[1] «Victoriosamente» en *Poesía completa* p. 101.

[2] Carta a G. Rodenbach.

es un hueco excavado en el Ser, la fijación y delimitación de una ausencia que, poco a poco, por alusiones, se revela ser el mundo. Por el poema, en un lugar del mundo la ausencia total del mundo se realiza; en el interior del verso, unas técnicas químicas disuelven las palabras y su sentido: se establecen unas «identidades secretas gracias a unas asociaciones que corroen y desgastan los objetos, en nombre de una pureza esencial»[1].

Por tanto, ya no importa el origen de la inspiración primera, ni que el verso sea primitivamente una reminiscencia de Baudelaire o de Banville. Tal como sale de la memoria servirá de materia, será tratado con miles de ácidos y acabará por ser «esta redoma envenenada, esta gota terrible» que privará al lector del Paraíso[2]. Cuando Mallarmé retoma sus viejos poemas y encarnizadamente vuelve a trabajarlos en vez de escribir unos nuevos, no es que esté de nuevo poseído por el demonio de la impotencia: es que *realmente* el punto de partida le importa poco.

El poema, como el mundo de san Buenaventura, tiene por tanto varios estratos de sentido, y cada uno se ve introducido de manera alusiva por el anterior. Como cada uno de ellos, según se va ascendiendo, supone un grado mayor de generalidad, se ha hablado del logicismo de Mallarmé; lo cual ha contribuido a que se le representase como un artesano impávido del Verbo. En realidad, se debería decir de él como de Hegel, que su panlogicismo es la otra cara de un pantragicismo. Un poeta que lleva a cabo su propia muerte en su poesía no puede ser un puro <formalista>. El tema de *todos* sus poemas (se podría decir, sin paradoja: *incluso* de los versos escritos con motivo de un acontecimiento preciso), es la Poesía. Y no podría ser de otro modo pues estamos en el tiempo de la Poesía crítica que es para sí misma su propio objeto. Pero como la intuición crítica — si se puede concebir esta alianza de términos — revela a la Poesía su propia imposibilidad, el tema <estético> del poema se confunde con el tema humano de *la imposibilidad de ser hombre*. El tema del poema-suicidio es en general el suicidio de la Naturaleza como alusión al acto trágico por antonomasia, el suicidio del hombre. En este sentido, Mallarmé está tan presente en

[1] Carta de Mallarmé a F. Vielé-Griffin, 8 de agosto de 1891, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*

[2] Carta a Cazalis 5 de agosto de 1867, en *Vie de Mallarmé* por H.Mondor, *op. cit.*

sus poemas como puede estarlo un lírico, pero no de la misma manera. Su hastío, su exilio, su impotencia, su desesperación y su suicidio siempre están *representados* en su poesía. Pero en la medida en que su aventura personal evoca la aventura humana. De ahora en adelante no se preocupa del origen empírico de su inspiración, y no deja de despreciar su origen personal, su nacimiento carnal. Es un producto del azar y de la herencia, y como dice M. Poulet, se encuentra «entre un mundo material verdadero cuyas combinaciones fortuitas se producen en él sin él, y un mundo ideal falso cuya mentira le paraliza y le hechiza»[1]. Lo cual es cierto, pero la larga cadena de poetas que desemboca en él, lo designa precisamente como el profeta que debe hacer estallar la contradicción humana. Es *el elegido*. En él la Poesía se conoce y se destruye a través de los poemas que le inspira. Sistemáticamente vuelve a hacer el camino que conduce de la materia ciega al hombre moderno; sistemáticamente intenta recomponer su sensibilidad pero solamente para que sea purificada de todo lo accidental y que interprete, en lo más puro de sí mismo, eternamente, el drama sagrado del fracaso y de la muerte.

Pero esta tragedia tranquila no es más que el antepenúltimo sentido del poema: es preciso, para terminar, que todo se anonade. Mallarmé escribe la palabra <Nada> en la primera página de sus *Poesías completas* *, y no es ninguna casualidad. Ya que el poema es el suicidio del hombre y de la Poesía, es preciso por fin que el Ser se acabe con esta muerte, es preciso que el momento de la plenitud poética corresponda al de la anulación. Así pues, la verdad *alcanzada* de estos poemas es la Nada:

NADA

HABRÁ TENIDO LUGAR

SINO EL LUGAR[2]

Uno ya conoce la extraordinaria lógica negativa que ha inventado, y

[1] Poulet, G. *Espace et temps mallarméens, op. cit.*

* *Nada, esta espuma, verso virgen...* [*N. del A.*]

[2] Mallarmé, S., *Poesías op. cit.* p. sin numerar.

cómo bajo su pluma un encaje se abole al no desembocar más que en una ausencia de lecho, mientras «el puro vaso de ningún brevaje»[1] agoniza sin consentir expirar nada que anuncie una rosa invisible, o cómo una tumba no se estorba más que «de la sola ausencia de los pesados ramos»[2].

El virgen, el vivaz y el bello día de hoy.[3]

es un ejemplo perfecto de esta anulación interna del poema. El hoy con su porvenir no es más que una ilusión, el presente se reduce al pasado, un cisne entonces se acuerda de sí mismo y, sin esperanza alguna, se inmoviliza «al sentir el sueño frío de desprecio»[4]: una apariencia de movimiento se desvanece, queda la superficie infinita e indiferenciada del hielo. La explosión de colores y formas nos revela un símbolo sensible que remite a la tragedia humana que se disuelve en la Nada: he aquí el movimiento interno de estos poemas inauditos que son a la vez palabras silenciosas y objetos trucados. Para terminar, en su propia desaparición habrán evocado los contornos de cierto objeto «que se le escapa, que le falta»[5] y su belleza misma se convertirá en una prueba *a priori* de que *la falta de ser* es una *manera de ser.*

Falsa prueba: Mallarmé es demasiado lúcido para no comprender que ninguna experiencia singular contradirá los principios en nombre de los cuales es establecida. Si el azar es origen de todo, «nunca una tirada de dados lo abolirá». «Acto en que el azar está en juego, es siempre el azar quien realiza su propia Idea, afirmándose o negándose»[6]. En el poema, el azar es el que se niega a sí mismo; la Poesía, nacida del azar, y que lucha contra él, abole el azar al abolirse porque su abolición simbólica es la del hombre. Pero todo esto, en el fondo, no es más que

[1] *Ibid.* p. 191.

[2] *Ibid.*

[3] «Varios sonetos» II en *Poesías* p. 163.

[4] *Ibid.* p. 163.

[5] *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*. p. 647.

[6] *Igitur, op. cit. p.* 95.

una <superchería>[1]. La ironía de Mallarmé procede del hecho de que conoce la absoluta vanidad y la entera necesidad de su obra, y de que discierne esta pareja de contrarios sin síntesis que perpetuamente se engendran y se rechazan: el azar que crea la necesidad, ilusión del hombre — este trozo de Naturaleza enloquecido — , la necesidad que crea el azar como lo que la limita y la define *a contrario*, la necesidad que niega el azar <un pie de verso tras otro>, el azar que niega a su vez la necesidad puesto que el *full-employment*[2] de las palabras es imposible, y la necesidad que abole a su vez el azar por el suicidio del Poema y de la Poesía. Hay en Mallarmé un mistificador triste: ha creado y mantenido en sus amigos y discípulos la ilusión de una gran obra en la que de golpe el mundo desaparecería: pretendía prepararse para ello. Pero conocía perfectamente la imposibilidad de aquello. Simplemente, necesitaba que su propia vida pareciese subordinada a este objeto ausente: la explicación órfica de la Tierra[3] (que no es otra que la Poesía misma); y yo juraría que había concebido su muerte como una manera de eternizar esta relación con el orfismo como la más alta ambición del poeta, y su fracaso como la trágica imposibilidad del hombre. Un poeta muerto a los veinticinco años, muerto por el sentimiento de su impotencia: no es más que un suceso. Un poeta de cincuenta y seis años que muere justo cuando ha recobrado poco a poco todas sus facultades, y cuando se dispone a comenzar su obra: es *la tragedia misma* del hombre. La muerte de Mallarmé es una mistificación memorable.

Pero es una mistificación *por la verdad*: «histrión verídico de sí mismo»[4], Mallarmé ha interpretado ante todos durante treinta años esta tragedia con un personaje que a menudo ha soñado con escribir. Fue el «señor latente que no puede devenir, sombra juvenil de todos, y así detentor del mito», imponiendo a los vivos «una desaparición sutil

[1] «Pero, venero cómo, por una superchería, se proyecta, ¡a un nivel prohibido y centelleante!, lo consciente no tiene aquí lo que ahí arriba estalla. « *La Musique et les Lettres*, *op. cit.* p. 647.

[2] En inglés en el original. [*N. de T.*]

[3] Cf. *Autobiographie*, *op. cit.*

[4] Cf. Villiers de l'Isle-Adam, *ibid.* p. 495.

y marchita por la inquietante o fúnebre invasión de su presencia»[1]. En el complejo sistema de esta comedia, sus poesías tenían que ser fracasos para ser perfectas. No era suficiente que abolieran lenguaje y mundo, ni siquiera que se anularan ellas mismas; era preciso además que fueran vanos bocetos de una obra inaudita e imposible, que el azar de una muerte le impidió comenzar. Todo está *en orden* si se considera estos suicidios simbólicos a la luz de una muerte accidental, el Ser a la luz de la Nada. Por un giro imprevisto, este atroz naufragio confiere a cada uno de los poemas *realizados* cierta necesidad absoluta. Su sentido más punzante procede de nuestro entusiasmo ante ellos y de que su autor los tenía por nada. Les dio su último toque cuando, la víspera de su muerte, fingió pensar sólo en su obra futura y escribió a su mujer y a su hija: «Creedme, iba a ser muy hermoso»[2]. ¿Verdad? ¿Mentira? Pero Mallarmé quiere ser el hombre mismo, todo el hombre: el hombre que muere por todo el Globo por una desintegración del átomo o por un enfriamiento del sol, y murmurando, al pensar en la sociedad que quería construir: «Creedme, iba a ser muy hermoso».

Héroe, profeta, mago y trágico, este hombre bajito, femenino, discreto, poco mujeriego merece morir en el umbral de nuestro siglo: así lo anuncia. Más y mejor que Nietzsche, vivió la muerte de Dios; mucho antes que Camus, presintió que el suicidio es la cuestión original que el hombre debe plantearse; su lucha de cada día contra el azar, otros la retomarán sin superar su lucidez; pues él en suma se preguntaba: ¿es posible encontrar en el determinismo una salida? ¿es posible invertir *la praxis* y encontrar de nuevo una subjetividad reduciendo el Universo y uno mismo a la objetividad? Sistemáticamente aplica al Arte lo que no era todavía más que un principio filosófico e iba a convertirse en una máxima política: «Hacer, y al hacer hacerse»[3]; poco antes del gigantesco desarrollo de las técnicas, inventa una técnica de la Poesía; en el momento en que

[1] Cf. *Hamlet*, en *Crayonné au théâtre, op. cit.*

[2] Véanse las últimas voluntades del poeta: «...Quemadlo todo, por consiguiente: no es ninguna herencia literaria, hijos míos...Creedme, iba a ser muy hermoso.» en *Vie de Mallarmé, op. cit.*

[3] «Ante la hoja, el artista se hace», Mallarmé, carta a Lefébure, 1865, en *Eugène Lefébure, op. cit.*

Taylor imaginaba movilizar a los hombres para dar a su trabajo plena eficacia, él moviliza el lenguaje para asegurar el pleno rendimiento de las palabras. Pero lo que tendrá aún más impacto, me parece, es esta angustia metafísica que vivió plena y modestamente. No pasó un día sin pensar en matarse y, si vivió, es por su hija. Pero esta muerte aplazada le otorgaba una especie de ironía encantadora y destructiva; su «iluminación nativa»[1], fue sobre todo el arte de encontrar y establecer en su vida cotidiana y hasta en su percepción unas «asociaciones que corroen», en las que comprometía todos los objetos de este mundo. Fue enteramente poeta, enteramente comprometido en la destruccion crítica de la Poesía por sí misma; y al mismo tiempo, se quedaba fuera; silfo de fríos techos[2], se mira: si la materia produce el pensamiento; ¿quizá el pensamiento lúcido de la materia escapa al determinismo? Así pone entre paréntesis su propia poesía; le enviaron, un día, algunos dibujos que le gustaron; pero le gustó sobre todo un viejo mago sonriente y triste: «Porque, dice, bien sabe que su arte es una impostura. Pero también parece decir: *Esto hubiera sido la verdad*»[3].

[1] Expresión de Mallarmé, cf. *Sur l'Idéal a vingt ans*, en Œuvres completes.

[2] «Yo, ¡silfo de ese frío techo!», en «Otros poemas y sonetos», *Poesía completa* p. 109. *Surgi de la croupe et du bond*, en *Poésies*, Œuvres completes de Mallarmé, *op. cit.* p. 74.

[3] «Pero mi entera admiración va al gran Mago inconsolable y obstinado investigador de un misterio que sabe que no existe, y que perseguirá, de por vida por tanto, con el duelo de su lúcida desesperación, pues *hubiera sido* la Verdad...» Carta a Odilon Redon, 2 de febrero de 1885, en *Vie de Mallarmé*, *op. cit.*